

1790 GIUSEPPE
1837 CRAFFONARA

MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA



GIUSEPPE CRAFFONARA
1790 - 1837

GIUSEPPE CRAFFONARA

1790 - 1837

MUSEO CIVICO
Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura
24 dicembre - 30 aprile 1992

GIUSEPPE CRAFFONARA
1790-1837

MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA
24 dicembre - 30 aprile 1992

Direzione mostra:
Marina Botteri

Segreteria organizzativa:
Mariangela Mattevi

Catalogo a cura di:
Marina Botteri, Barbara Cinelli, Fernando Mazzocca

Progetto grafico catalogo:
Gabriele Weber - Trento

Traduzioni dal tedesco dei testi di Andreas Stolzenburg:
Paola Maria Filippi

Fotografie di:
Studio Lambda di Gianni Ceri - Trento
Luciano e Nicola Eccher - Trento
Zoran Ljubojevic - Ravina di Trento
Studio A2 - Trento
Foto Frischauf - Innsbruck
Studio Bi Quattro - Rovereto
Foto Linster
Centro di Catalogazione PAT
Umberto Tomba - Verona
Studio Perotti

Progetto di allestimento:
arch. Giovanni Marzari

Consulenza illuminotecnica:
ing. Pierlorenzo Viola

Realizzazione dell'allestimento:
Museo Civico - Remo Ballardini, Nicola Raddi, Walter Serafini;
ditta Galas di Riva del Garda

ITAS assicurazioni s.p.a.

Trasporti Cortesi Arte Brescia

RESTAURI

Mariachiara Stefanini - Maria Luisa Tomasi
«Autoritratto» Giuseppe Craffonara
«Ritratto della famiglia Malacarne» Giuseppe Craffonara
«Madonna di Profilo» Giuseppe Craffonara
«Madonna con Bambino» Giuseppe Craffonara
«Pietà» Giuseppe Craffonara
«Uccisione di Archimede» Domenico Udine
«Ritratto di Giuseppe Podestà» Giuseppe Craffonara
Francesca Raffaelli
«Via Crucis» Giuseppe Craffonara (bozzetti)

Roberta Corradini
«Ex voto della Popolazione di Campodenno
per la liberazione dal Colera» Domenico Udine

Laura Speranza
«Ritratto di Gianpietro Baroni» Domenico Udine
«Madonna col Bambino», 1826 Giuseppe Craffonara

Carlo Emmert, Lucio Ferrai, Roberto Perini
«Assunta» Giuseppe Craffonara
«Ritratto di Picler» Giuseppe Craffonara
«Profilo femminile» Giuseppe Craffonara

Le indagini all'infrarosso sono state eseguite da Paolo Spezzani e da Riccardo di Franco.

I restauri delle opere esposte sono stati promossi:
dal Museo Civico di Riva del Garda, dalla Parrocchia di S. Maria Assunta di Riva del Garda e dal Museo Civico di Rovereto.

Direzione lavori:
Marina Botteri

dal Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento
Capo Ufficio f.f.
Ermanno Tabarelli de Fatis

Direttore dei lavori:
Elvio Mich

Assistente tecnico:
Roberto Ceccato

INDICE

- 9 Presentazione
Enzo Bassetti - Claudio Molinari
- 11 Nota introduttiva
Marina Botteri
- 15 BIOGRAFIA
Andreas Stolzenburg
- 27 ESORDI VERONESI
- 29 Giuseppe Craffonara e l'Accademia veronese
Sergio Marinelli
- 33 Francesco Malacarne ingegnere di I classe
Francesco Monicelli
- 41 «Collo stampo di carta».
Tradizione e sperimentazione nell'incisione di primo Ottocento a Verona
e alcune prove grafiche di Giuseppe Craffonara
Giorgio Marini
- 49 L'AMBIENTE ROMANO
- 51 Giuseppe Craffonara e la cultura romana
Fernando Mazzocca
- 67 STUDI DAGLI ANTICHI MAESTRI
- 69 Il classicismo devoto di Craffonara:
un episodio nella fortuna ottocentesca di Raffaello
Barbara Cinelli
- 79 ASPETTI DELLA CULTURA FIGURATIVA IN TRENTINO-ALTO ADIGE
- 81 Antonio Rosmini, cultore di belle arti in Trentino
Marina Botteri
- 89 Domenico Udine e Giuseppe Craffonara: divergenza e unità di percorso
Elvio Mich
- 97 Questioni iconografiche nella corrispondenza tra Antonio Rosmini
e Giuseppe Craffonara
Alfeo Valle
- 109 Craffonara a Bolzano: due culture a confronto
Silvia Spada Pintarelli
- 113 La Via Crucis di Bolzano
Andreas Stolzenburg

CATALOGO

Marina Botteri (*m.b.*)
Barbara Cinelli (*b.c.*)
Giorgio Marini (*g.m.*)
Mariangela Mattevi (*m.m.*)
Fernando Mazzocca (*f.m.*)
Elvio Mich (*e.m.*)
Silvia Spada Pintarelli (*s.s.p.*)

- 141 Esordi veronesi
- 155 L'ambiente romano
- 191 Studi dagli antichi maestri
- 209 Aspetti della cultura figurativa in Trentino-Alto Adige
- 265 DOCUMENTI
- 269 BIBLIOGRAFIA

*Un vivo ringraziamento ai collezionisti privati
e agli Enti prestatori:*

BOLZANO

Museo Civico - vice direttore dr.ssa Silvia Spada Pintorelli

BRESSANONE

Museo Diocesano - direttore dr. Karl Wolfsgruber

CALLIANO

Chiesa di S. Caterina - parroco don Valerio Bottura

INNSBRUCK

Tiroler Landesmuseum Ferdinadeum

- direttore dr. Gert Amman

RIVA DEL GARDA

Chiesa di S. Maria Assunta - parroco don Dario Pret

ROVERETO

Accademia degli Agiati presidente dr. Danilo Vettori

Casa natale di Antonio Rosmini

- responsabile della biblioteca del Museo padre Alfeo Valle

Museo Civico - direttore dr. Franco Finotti

Chiesa di S. Marco - parroco don Valentino Felicetti

Chiesa dei Cappuccini - padre sup. don Valentino Mocatti

- padre sup. don Gregorio Moggio

STRESA

Centro Internazionale Studi Rosminiani

- rettore don Umberto Bezzer

Collegio Rosmini - rettore don Remo Dominici

STENICO

Chiesa di S. Vigilio - parroco don Gino Serafini

TRENTO

Museo Provinciale d'Arte - direttrice dr.ssa Laura Dalprà

Museo Provinciale d'Arte Moderna e Contemporanea

- direttrice dr.ssa Gabriella Belli

Biblioteca Comunale - direttore dr. Fabrizio Leonardelli

VERONA

Museo di Castelveccchio - direttore dr. Sergio Marinelli

Si ringraziano inoltre per la preziosa collaborazione: Luciano Borrelli, Agostino Conto, Michele Cordaro, Stefano Ferrari, Fabio Fioroni, Giulia Fuscani, Anna Gallo, Daniele Lorenzi, Gisella Mareso, Rosanna Nicotra, Renato Perini, Marta Marri Tonelli, Adriana Tomaselli, Ennio Sandal, Cosimo Schepis, Clarissa Morandi, Carlo Sisi.

Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento - Ufficio Catalogazione.

PRESENTAZIONE

Nel presentare alla cittadinanza e agli studiosi questo testo su Giuseppe Craffonara, corollario dell'ampia e documentata mostra organizzata dal nostro Museo Civico, l'Amministrazione comunale sente di compiere un gesto che è anche di riconoscenza verso l'illustre concittadino, del quale lo scorso anno celebriamo il bicentenario dalla nascita.

Giuseppe Craffonara è il maggiore pittore rivano, attivo purtroppo per breve tratto di vita: l'opera sua, che questa mostra documenta in modo completo, appare finalmente nella sua interezza come un itinerario importante, denso, testimonianza insieme dell'anima grande dell'uomo e del cristiano e del suo impegno culturale ed artistico.

Inoltre generazioni di rivani hanno sostato ai piedi della Pala dell'Assunta nella nostra Arcipretale, o davanti alla Pala dell'Addolorata, o al seguito delle stazioni della Via Crucis: Craffonara non è uno sconosciuto, quindi, ma certo questa mostra permetterà ai più di scoprire tutta la maturità dell'Artista e di ammirare splendidi suoi lavori, certo meno noti, ma non meno importanti.

Auguriamo quindi il meritato successo a questa nuova importante iniziativa del Museo Civico di Riva del Garda, auspicando che il pittore Giuseppe Craffonara ottenga una ulteriore, meritata valorizzazione.

CLAUDIO MOLINARI
L'Assessore alla Cultura

ENZO BASSETTI
Sindaco del Comune
di Riva del Garda

COMITATO D'ONORE

Tarcisio Andreolli
Presidente della Giunta Regionale

Pierluigi Angeli
Presidente del Consiglio Provinciale di Trento

Mario Malossini
Presidente della Giunta Provinciale di Trento

Tarcisio Grandi
Assessore all'Istruzione, alle Attività e ai Beni Culturali

Mons. Giovanni Maria Sartori
Arcivescovo di Trento

Mons. Severino Visintainer
Vicario Generale

Mons. Karl Wolfsgruber
Direttore Museo Diocesano di Bressanone

Don Dario Pret
Arciprete Decano Benacense

Enzo Bassetti
Sindaco del Comune di Riva del Garda

Claudio Molinari
Assessore alla Cultura del Comune di Riva del Garda

COMITATO SCIENTIFICO

Presidente: *Bruno Passamani*

Marina Botteri
Barbara Cinelli
Sergio Marinelli
Giorgio Marini
Fernando Mazzocca
Elvio Mich
Francesco Monicelli
Silvia Spada Pintarelli
Andreas Stolzenburg
Alfeo Valle

«Dopo la commemorazione che ha avuto luogo molto recentemente a cura del Museo Civico e del gruppo Amici dell'Arte la direzione dell'istituzione che ha sede in Rocca, ha allestito un'apposita sala dedicata a Giuseppe Craffonara», con queste parole, nel 1954, la stampa locale commentava la realizzazione di uno spazio espositivo riservato al celebre pittore nella Pinacoteca rivana, grazie alla donazione al Museo di opere e documenti effettuata dalle pronipoti Adriana ed Eugenia Balbi.

Nello stesso anno, a cura di Riccardo Maroni, nell'ambito della Collana Artisti Trentini, usciva la ristampa della monografia dedicata a Giuseppe Craffonara, nel 1913, da Erminio Zaniboni.

A quarant'anni di distanza il Museo organizza ora per la prima volta una grande mostra all'artista rivano, il più importante esponente del Neoclassicismo trentino.

La notevole quantità di materiali esaminati dall'equipe di studio ha permesso di elaborare una attenta valutazione critica della produzione artistica del pittore sottolineata dagli articolati saggi in catalogo e la conseguente rigorosa selezione delle opere che costituiscono il percorso espositivo.

Figurano pertanto in mostra le più significative pale d'altare dipinte dal Craffonara nel Trentino, e numerosi ritratti, tra cui il più conosciuto quello della «Famiglia Malacarne», che viene presentato al pubblico dopo un attento intervento di restauro. Sono state rintracciate inoltre alcune importanti opere sconosciute come «Sant'Ambrogio che vieta all'imperatore Teodosio l'ingresso nel Duomo di Milano» e il relativo studio preparatorio; i ritratti del

pittore Podestà e di Vincenzo de Lutti, personaggio illustre della società ottocentesca rivana.

La mostra è stata anche l'occasione per avviare uno studio sulla cultura figurativa trentina del primo Ottocento, argomento pressoché inedito nella bibliografia artistica locale.

Si è evidenziato così il ruolo attivo svolto nel campo delle arti dal sacerdote e filosofo Antonio Rosmini attraverso i suoi rapporti con gli artisti dell'epoca, tra i quali è nota l'amicizia con il Craffonara mentre lo è meno la conoscenza del Rosmini con il pittore roveretano Domenico Udine.

La presente iniziativa organizzata dal Museo Civico, si connota quindi come un nuovo momento di indagine sull'Ottocento trentino e nazionale in linea con la riscoperta e valorizzazione che l'Istituzione Civica intende fare di un'epoca culturalmente così significativa, come il XIX secolo, per la società rivana.

MARINA BOTTERI
Direttrice del Museo Civico
di Riva del Garda

GIUSEPPE CRAFFONARA
1790 - 1837

BIOGRAFIA

Andreas Stolzenburg

Le prime notizie sulla famiglia dell'artista risalgono a Giovanni Domenico, nato nel 1711 nel Maso Craffonara in Val Badia, da dove poi il nipote Giuseppe, padre del pittore, fu costretto ad emigrare e a stabilirsi a Riva del Garda occupandosi come muratore a giornata ¹. Qui nacquero i due figli, Giuseppe Antonio, il 7 settembre 1790 ² e Destinata un anno dopo.

Pare che il giovane abbia mostrato precocemente il proprio talento artistico, dipingendo a soli dieci anni piccoli paesaggi e ritratti in miniatura su avorio ³. Dai sette ai nove anni frequentò la scuola dei Girolimini annessa alla Chiesa dell'Inviolata, interrompendo gli studi per l'improvvisa morte del padre ⁴. A nove anni Giuseppe si trovò così a dover contribuire al sostentamento della famiglia, impiegandosi come muratore presso lo zio Antonio.

Un vecchio pittore rivano, Pietro Canella, colpito dal talento del giovane, gli impartì, nel poco tempo libero a disposizione, i primi rudimenti del disegno ⁵. Già a diciotto anni Craffonara fu in grado di eseguire una copia ad olio della *Sacra Famiglia con San Giovanni* del pittore olandese Willem Key allora attribuita a Raffaello e conservata nel Palazzo dei conti Formenti ⁶.

Nel 1810 la famiglia decise di mandare il ragazzo ormai ventenne a Rovereto da una zia, perché potesse frequentare le lezioni di disegno presso le scuole locali dirette dal pittore e affrescatore Giovanni Galvagni (1763-1819) originario della valle di Isera, dove anche il filosofo Antonio Rosmini e il pittore di Rovereto Domenico Udine avevano appreso i primi rudimenti del

disegno ⁷. Qui il Craffonara apprese le basi dell'architettura e della geometria che il Canella, «pittore di mediocre talento», non era stato in grado di trasmettergli.

Dopo il soggiorno di un anno a Rovereto Craffonara dovette nuovamente impegnarsi a Riva come muratore, frequentando saltuariamente lo studio del Canella.

Nel 1814 Francesco Malacarne (1779-1855), che lavorava a Verona come ingegnere governativo, ritornò a Riva, sua città natale, vide la copia di cui si è parlato e riconoscendo il talento del pittore decise di portarlo con sé a Verona, per permettergli di frequentare la locale Accademia di pittura ⁸.

Craffonara dal 1814 abitò nella casa del Malacarne, frequentando i corsi di disegno, pittura e storia e copiando i dipinti nelle chiese di Verona durante le ore di libertà. Gli insegnamenti erano tenuti tra gli altri dal Direttore dell'Accademia Saverio Dalla Rosa (1745-1821) e da Gaetano Cignaroli (1747-1826).

Verso la fine di novembre del 1816, grazie all'aiuto di Francesco Malacarne, che con ogni probabilità conosceva personalmente Antonio Canova, poté intraprendere il viaggio a Roma ed iscriversi all'Accademia di san Luca ⁹.

Si può forse ipotizzare che di tanto in tanto il Craffonara si recasse per le proprie lezioni nell'atelier di Canova, come tanti altri giovani artisti veneti, ed in particolare il pittore e scultore trentino Giovanni Tognoli (1786-1862) ¹⁰.

Le sovvenzioni del Malacarne non risultavano però sufficienti a prolungare il soggiorno romano e

Craffonara dovette rivolgersi a Canova che gli rilasciò un attestato insieme ad Andrea Pozzi, professore a San Luca, facendolo poi pervenire al consigliere provinciale Felice Dordi a Milano, per il tramite della legazione austriaca che l'aveva autenticato (Doc. 1). Il Dordi, che nel 1815 aveva già raccomandato il Tognoli al Canova, rimanendo poi con quest'ultimo in contatto epistolare, si appellò il 24 giugno 1817 al governatore del Tirolo e del Vorarlberg perché al Craffonara venisse concessa una sovvenzione imperiale¹¹. Nella sua domanda metteva in rilievo le doti del pittore e ricordava che all'epoca assai numerosi erano gli artisti lombardi, veneti e tedeschi che godevano di un sussidio, mentre neppure un tirolese ne beneficiava.

Per sostenere la carica dell'artista il Dordi sollecitava nella medesima missiva l'emanazione di un decreto per aprire una sottoscrizione a Riva che fruttò al pittore una ragguardevole somma.

A metà agosto il denaro messo a disposizione dal Dordi pervenne all'artista a Roma per il tramite della rappresentanza diplomatica austriaca a Palazzo Venezia¹².

La sottoscrizione presso i rivani mirava ad affrettare un consistente e definitivo intervento da parte dell'imperatore ed infatti il 20 settembre 1817 il Governatore di Innsbruck veniva informato della risoluzione emanata il 5 settembre da Francesco I: «Per la prosecuzione dei suoi studi a Roma concedo a Giuseppe Craffonara una sovvenzione annua di 200 fiorini per due anni, da addebitarsi al Tesoro statale»¹³. Dordi inviò il decreto a Roma al Consigliere di ambasciata che avrebbe provveduto a rimettere al Craffonara il denaro in rate trimestrali sino al 1819¹⁴.

Grazie alla sovvenzione imperiale il pittore continuò a frequentare i corsi dell'Accademia e si dedicò, attraverso l'esecuzione di copie, allo studio degli antichi maestri, in particolare Raffaello: a questo periodo risalgono i disegni di nudi del Museo Provinciale di Trento e la copia in formato

ridotto della *Deposizione* Borghese, portata a termine nel 1818¹⁵, che gli valse un nuovo attestato del Canova e di Andrea Pozzi per i suoi progressi nella pittura (Doc. 2).

L'elevata qualità della copia raffaellesca, concordemente ricordata dalle fonti, determinerà l'interesse diretto dell'imperatore Francesco I durante il soggiorno a Roma col Metternich nell'aprile 1819, anche se non è possibile precisare dove egli abbia potuto ammirare l'opera del Craffonara.

Lo Zaniboni ricorda un'esposizione di originale e copia a Villa Borghese¹⁶, mentre secondo la rivista «Bothe von Tirol» il dipinto sarebbe stato presente ad una delle mostre allestite per la visita dell'imperatore¹⁷; non però alla più celebre, quella di Palazzo Caffarelli, nella quale il Craffonara non compare¹⁸.

Pare comunque che l'imperatore manifestasse il desiderio di conoscere personalmente l'artista ma l'incontro, come riferisce lo Zaniboni¹⁹, non ebbe luogo a causa della modestia e del carattere schivo del pittore.

A questa particolare attenzione di Francesco I il Craffonara deve, già in quel medesimo anno, il prolungamento della sua sovvenzione fino al settembre, grazie all'intercessione del conte boemo Karl Chotek, nominato nel 1819 Governatore del Tirolo e del Voralberg²⁰.

Frattanto la reputazione dell'artista veniva confermata anche dalla nomina, il 24 aprile 1819, a socio onorario perpetuo in quella Accademia di Verona presso la quale aveva iniziato i propri studi (Doc. 3).

Successivamente, nell'agosto del 1820, sul «Bothe von Tirol» apparve un articolo che presentava al pubblico per la prima volta l'attività del Craffonara²¹.

Dello stesso anno sono le 41 incisioni che costituiscono il volume dedicato ai capolavori della quadreria vaticana conservati nell'appartamento Borgia secondo l'ordinamento voluto da Canova e Camuccini nel 1815²².

Il Craffonara aveva eseguito i disegni direttamente dagli originali senza un incarico specifico e quando l'amico incisore Antonio Testa, Direttore della Calcografia Vaticana, in accordo con il famoso antiquario Giuseppe Antonio Guattani (1748 - 1830), docente di storia e mitologia all'Accademia di San Luca, decise di dare alle stampe un volume illustrato e commentato sulla Galleria, Craffonara incise le lastre sulla base dei disegni già eseguiti, dedicando l'opera a Papa Pio VII. Un'altra copia del volume fu dedicata all'imperatore dal Craffonara, che dichiarò al Chotek la sua intenzione di chiedere per il 1823 una sovvenzione sui fondi degli Stati Provinciali Imperial-Regi, facendo osservare che «a non pochi altri pensionari austriaci venne continuato lo stipendio sino a otto e più anni consecutivi»²³. Il 27 novembre 1821 la richiesta, accompagnata dal volume con la dedica, fu inoltrata alla Camera Imperiale di Vienna dal Chotek che faceva notare come il Craffonara fosse già entrato nel novero dei migliori pittori del paese e che l'imperatore in persona ne aveva visto ed ammirato le opere nel 1819 a Roma²⁴.

Nel settembre 1822 si ebbe una risposta positiva che prolungava la sovvenzione per altri due anni²⁵.

La reputazione raggiunta a Roma gli permetteva frattanto di ricevere in quello stesso settembre la prima importante commissione in Trentino per una pala di grandi dimensioni con la *Gloria di San Vigilio vescovo di Trento* per la parrocchiale di Stenico²⁶; mentre non è verificabile l'ipotesi, pur suggestiva e avvalorata dalla testimonianza dei discendenti del pittore, di una collaborazione agli affreschi celebrativi della politica artistica di Pio VII, commissionati da Canova nella Galleria Chiaramonti ai Musei Vaticani²⁷.

A questi anni romani risale anche la prima testimonianza certa sulla conoscenza tra il pittore e il filosofo Rosmini, che nell'aprile 1823 si trovava a Roma per accompagnare il vescovo di Treviso²⁸.

Craffonara era dunque in procinto di partire alla volta del Trentino, e la sua prima tappa dovette essere Verona, dove fece visita al suo mecenate Malacarne, per il quale eseguì il famoso ritratto di famiglia; questa visita dette occasione anche per altri numerosi ritratti fra cui quello della famiglia De Cassinis di cui Giovanni aveva sposato proprio nel 1823 la figlia del Malacarne²⁹. Il successivo soggiorno rivano fu impiegato nella visita alla parrocchiale di Stenico per verificare le misure dalla pala di San Vigilio³⁰ e nel soddisfare le numerose richieste locali per ritratti; come quelli dei membri della famiglia Meneghelli cui apparteneva la futura moglie Rachele³¹. Il ritorno a Roma è confermato da una lettera inviata dal Craffonara nell'aprile 1824³² al Chotek ad Innsbruck, dove offriva in dono alla Associazione del Museo Nazionale del Tirolo, fondata appena un anno prima, la famosa copia della *Deposizione* Borghese intendendo in tal modo rispondere all'appello per la creazione di una pinacoteca di artisti locali e sdebitarsi con Chotek e il Land del Tirolo per gli stipendi ottenuti³³.

Il Craffonara nella lettera ricordava esplicitamente che l'imperatore aveva ammirato l'opera e che egli nonostante le numerose offerte ricevute non aveva potuto risolversi a vendere il quadro che ora era pronto ad offrire alla patria e accennava anche che la sua sovvenzione scadeva con il settembre 1824. Per escludere un rifiuto il pittore aveva già fatto spedire ad Innsbruck il dipinto a spese dell'Associazione del Museo³⁴. Sembra però che il Craffonara avesse in qualche modo posto dei vincoli alla sua donazione, poiché il Chotek, comunicando al Consiglio l'avvenuta spedizione, riferiva che il pittore si riservava per il momento la proprietà del quadro per garantirsi il diritto ad una eventuale vendita. Visto che l'opera era ormai in viaggio e che in ogni caso si dovevano assumere i costi del trasporto, il Consiglio del Museo aderì alle richieste dell'artista³⁵.

Il dipinto, giunto ad Innsbruck il 30 maggio,

venne in un primo momento conservato nella Hofburg per essere poi successivamente trasportato nelle sale del Museo alloggiate nella sede dell'Università ⁴⁴. Fra la documentazione del Museo si trova la bozza di una lettera di ringraziamento inviata al Craffonara in traduzione italiana che termina con una sollecitazione all'artista perché inviti i propri compatrioti a Roma ad inviare una loro opera; il Craffonara avrebbe dovuto tenere informato il Museo delle proposte valutando i dipinti in qualità di perito ³⁶.

Il quadro venne presentato al pubblico in un articolo del «Bothe von Tirol» annunciando la decisione del Consiglio del Museo di Innsbruck di versare all'artista per tutto l'ulteriore periodo di studio a Roma una somma annua di cento gulden ³⁷ con l'unica condizione della residenza a Roma, che l'artista accettò impegnandosi ad eseguire soprattutto copie dai dipinti delle più famose collezioni romane, tradizionalmente dedicate al mercato dei viaggiatori.

In quello stesso anno 1824 il Consigliere provinciale Felice Dordi, proprio richiamandosi alle pluriennali sovvenzioni elargite al Craffonara, interveniva a favore del pittore tirolese Alois Zimmermann, che intendeva completare i suoi studi a Roma dove avrebbe frequentato poi l'atelier di Camuccini ³⁸.

Contemporaneamente cresceva il prestigio di Craffonara presso i committenti trentini. Nel 1825 nel Palazzo rivano del conte Giovanni Formenti rimasero esposte per tutta l'estate la pala di San Vigilio, commissionata nel 1822 e terminata proprio in quell'anno, e un'*Addolorata*, iniziata nel 1824, che l'artista donava alla Parrocchiale ³⁹. In quell'occasione il vecchio maestro Canella pubblicò sul «Messaggere Tirolese» di Rovereto un commosso omaggio all'allievo ormai famoso ⁴⁰. (Doc. 4).

A questo periodo si possono far risalire gli esordi nella tecnica dell'affresco con l'*Assunzione di Maria* per la chiesa di Barcesino presso Molina

di Ledro ⁴¹ e l'*Apoteosi della Musica* nel Tempietto del giardino della famiglia Bridi a Rovereto (1825). Per gli stessi committenti l'artista eseguirà nel 1828 una pala con la *Madonna refugium peccatorum* per l'altare della Cappella neogotica fatta erigere in quel giardino. Poco prima di ripartire per Roma infine, il 5 novembre 1825, il Craffonara firmò il contratto per la pala dell'altare maggiore della Parrocchiale di Riva del Garda che avrebbe dovuto raffigurare l'*Assunzione di Maria*. (Doc. 5).

Il rientro a Roma verso la metà del dicembre 1825 è documentato da una lettera di raccomandazione del Rosmini a Giuseppe Lutteri di Firenze, datata 12 dicembre ⁴² e dal ricevimento di una nuova rata della pensione accordatagli dal Ferdinandeum ⁴³.

La qualità di pensionato imperiale favoriva per il Craffonara i contatti con gli altri artisti tedeschi, austriaci e lombardi allora presenti a Roma, molti dei quali occupavano, come probabilmente egli stesso, studi in Palazzo Venezia. Nel 1827, è documentata la presenza di Franz Kadlik (1746-1840), Joseph Kaessmann (1784-1856), Joseph Daniel Boehm (1794-1865), il pittore ungherese Eduardo Spiro (1803-1856), i milanesi Carlo Arienti (1801-1873) e Cesare Poggi (1803-1859) ⁴⁴. Anche Joseph von Führich (1800-1876) nel corso del suo soggiorno romano tra il 1827 ed il 1829 probabilmente occupò uno studio a palazzo Venezia, mentre collaborava con i Nazzareni agli affreschi del Casino di villa Massimo ⁴⁵.

Le fonti ricordano anche precisi rapporti con due protagonisti significativi del movimento Nazareno: il pittore tirolese Koch, che il 17 aprile 1825 scriveva al barone Giovannelli di Bolzano che incontrava con una certa frequenza il Craffonara ⁴⁶; e Friedrich Overbeck, la cui conoscenza di Craffonara risulta da una lettera del Rosmini a lui indirizzata ⁴⁷.

Nel dicembre del 1826 il Craffonara inviò a Vienna, per testimoniare il suo intenso impegno, un elenco delle proprie opere che costituisce una

testimonianza di grande importanza per essere l'unico pervenutoci di mano dell'artista; questo elenco era accompagnato da una lettera del consigliere della legazione austriaca indirizzata al Cancelliere Metternich, nella quale si confermava che l'artista era conosciuto a Roma come pittore di primordine ⁴⁸. La lista ci informa che dal 1822 alla fine del 1826 Craffonara aveva eseguito una serie di madonne per diversi committenti: il barone Lederer di Verona, il Conte Sommariva di Milano, il Consigliere Dordi e per il suo mecenate Malacarne ⁴⁹. Inoltre stesso soggetto venne trattato per il signor Vilas di Salorno, Vincenzo de Lutti di Riva del Garda ⁵⁰, e una Madonna del Velo per Vincenzo de Mancini di Rovereto, della quale si sa per certo che era stata completata proprio nel 1826, perché fu commentata ampiamente dalla stampa ⁵¹.

Agli inizi del 1827 il Consiglio di amministrazione del Ferdinandeum si informò da Dordi a Milano per quanto tempo il Craffonara intendesse la corresponsione dell'assegno e quando la copia della *Deposizione* sarebbe passata definitivamente in proprietà del Museo ⁵².

Il Craffonara comunicò che voleva ricevere ancora per quattro anni i cento gulden annuali, dopodiché il dipinto sarebbe diventato proprietà del Museo e l'8 maggio 1827 questa richiesta venne accolta ⁵³. Ai primi del 1828 il Craffonara si recò di nuovo in Trentino per consegnare la pala di S. Caterina a Calliano, eseguire la pala con la «Madonna» per il giardino Bridi ⁵⁴ e dipingere la pala di S. Caterina nella chiesa dei Cappuccini di Rovereto. Nell'estate 1828 il Podestà di Trento Benedetto Giovanelli lo incaricava di disegnare i medaglioni per gli *Illustri Trentini* che l'artista eseguirà rientrato a Roma nel 1829, consegnandoli poi a famosi incisori romani, per approntarne le lastre tirate nel 1830 a Trento dal Moretti ⁵⁵.

Nell'intenzione di assicurarsi la collaborazione di un connazionale ormai famoso il Podestà gli offriva il posto di direttore della locale Scuola di

Disegno ⁵⁶; ma nel 1830, nonostante l'intervento del Rosmini, Craffonara declinava definitivamente questa offerta ⁵⁷, ed in una lettera al Rosmini indicava i motivi del suo rifiuto nel compenso troppo esiguo e soprattutto nella convinzione che gli impegni didattici avrebbero compromesso gli esiti della sua ricerca pittorica; avanzava però la proposta di accogliere in futuro nel proprio atelier un pittore che avesse frequentato questa scuola per permettergli di perfezionarsi ⁵⁸. Verso la fine dell'estate 1829 il Rosmini, in compagnia del conte milanese Giovanni Padulli e dei suoi figli, intraprese un viaggio a Napoli cui partecipò il Craffonara, che il 31 agosto durante un'escursione sul Vesuvio eseguì degli schizzi a matita del conte, dei ragazzi e del filosofo ⁵⁹. Il Padulli desiderava dal pittore un trittico per il quale il Craffonara il 12 settembre 1829 richiese al Rosmini precise indicazioni riguardo all'iconografia che doveva rappresentare la Madonna che adora il bambino nello scomparto centrale, ed i ritratti dei figli del Padulli nelle antine laterali ⁶⁰.

Della suddetta opera si è conservata solo la parte centrale, conosciuta come la *Madonna sotto il palmizio* che si trova attualmente presso il Museo di Innsbruck.

Il Rosmini, a Milano dal 1826, fece da tramite tra l'artista ed un altro importante committente, il conte Giacomo Mellerio (1777-1847) imparentato con il Padulli, che nel palazzo di città e nella villa di Brianza ospitò personaggi illustri, come Manzoni, Pellico e Tommaseo. Dopo la morte della moglie e dei quattro figli egli si era dedicato ad opere filantropiche che avevano favorito il suo contatto con Rosmini con il quale fondava l'istituto della Carità che aveva la sua sede principale a Domodossola in Piemonte, città natale del Mellerio ⁶¹. Appassionato collezionista, il conte ebbe rapporti di consuetudine con lo stesso Canova che nel 1812 e 1813 aveva realizzato le steli funerarie per lo zio Gian Battista Mellerio e la moglie Elisabetta Castelbarco. Non è possibile stabilire

con certezza quando il Craffonara facesse la sua conoscenza, probabilmente durante il suo soggiorno a Roma nel 1830 ⁶²; comunque l'artista parla al Rosmini di un lavoro per il Mellerio senza mai entrare nei dettagli «... e così la prego farmelo sapere per così esaudire i desideri del signor G. Mellerio!» ⁶³. Particolari più precisi al riguardo si evincono solamente dalla letteratura critica più antica di cui però non sono note le fonti. Nel Perini si accenna ad un dipinto di Craffonara *Ambrogio che vieta a Teodosio l'ingresso nel Duomo di Milano*; più oltre si parla di «un'opera commessagli dal conte Mellerio» ⁶⁴. Da un successivo catalogo d'asta di opere dell'artista risulta che erano previsti due dipinti aventi per soggetto la vita del Vescovo milanese. Oltre a quello già ricordato viene menzionato, infatti, anche uno schizzo per un quadro che avrebbe dovuto intitolarsi *S. Ambrogio legge a Teodosio il De Caritate* ⁶⁵.

Nel Museo diocesano di Bressanone si trova esposta un'opera apparentemente anonima, nella quale però è possibile identificare senza incertezze il dipinto storico del conte Mellerio ricordato dal Perini ⁶⁶; di cui si è potuto rintracciare il bozzetto ⁶⁷.

Per Mellerio Craffonara replicò nel 1831 un ritratto di Rosmini eseguito l'anno precedente a Roma e che il filosofo aveva donato alla madre. Nel 1847 questa copia venne in possesso di Alessandro Manzoni ed ancora oggi si trova nella villa di Brusuglio ⁶⁸.

Ritornato definitivamente nella sua città natale verso la fine del 1830, il pittore portava a termine la pala dell'Assunta iniziata a Roma, lavorando in una grande sala presso il Municipio, che secondo lo Zaniboni serviva allora come teatro ⁶⁹.

Il 19 marzo 1831 Craffonara sposò Rachele Meneghelli «una delle più belle donne rivane di quel tempo» ⁷⁰ - di cui si conserva l'inventario della dote ⁷¹, - ritratta in un disegno a matita conservato al Museo Provinciale di Trento.

Nell'estate del 1832 soggiornò a Fravaggio

presso Vezzano, dove decorò la cupola del presbiterio della Parrocchiale con la *Gloria di San Bartolomeo*; sotto il soffitto affrescò una lunetta con tre angeli cantori, libera rielaborazione di un'opera di Guido Reni, l'artista che insieme a Raffaello aveva esercitato su di lui il maggiore influsso ⁷².

Gli anni dal 1833 al 1835 li trascorse prevalentemente a Bolzano, dove affrescò la Via Crucis nel Cimitero vecchio. Nel 1832 il Craffonara aveva consegnato al Rosmini un bozzetto che il filosofo roveretano in una lettera ricorda con il titolo *Maria che scende con Gesù dal Calvario* ⁷³.

In una successiva lettera del 15 aprile 1832 Craffonara comunica di aver ultimato un quadro «che ha del tutto cambiato faccia», ⁷⁴ e che non deve identificarsi con quello sopra citato, ma piuttosto con un'opera seicentesca, il *Compianto per il Cristo morto*, attualmente conservato a Stresa, che Rosmini potrebbe aver consegnato all'artista in un precedente incontro perché lo restaurasse: in tal senso sarebbe giustificato il compiacimento del filosofo alla notizia «che il quadro s'è rinnovellato» ⁷⁵.

Il quadro commissionato rientrava nel programma del rinnovato arredo liturgico della chiesa settecentesca di Santa Margherita che Rosmini, chiamato dal vescovo per fondare un convitto, intendeva ora dedicare al S.S. Crocifisso, apportando sostanziali modifiche interne: un nuovo altar maggiore, due altari laterali e due pulpiti. Nei due altari laterali dovevano essere collocati due dipinti: il quadro del Craffonara ed uno del pittore roveretano Domenico Udine, che doveva rappresentare il Santo vescovo di Trento Vigilio e che è forse da identificare nel dipinto consacrato a Rovereto nella chiesa di S. Marco nel 1837 ⁷⁶.

In questi anni Rosmini non fu naturalmente l'unico committente dell'artista, che ebbe numerosi incarichi da parte di altri insigni personaggi come quattro dipinti per il conte Karl Chotek, promessi per la Pasqua del 1834, ma pronti

soltanto nell'ottobre di quello stesso anno; una Madonna per il principe-vescovo di Trento, tre quadri di grande formato a soggetto religioso per il conte Andritz Polacco ⁷⁷.

Negli stessi anni la sua fortuna presso la committenza ecclesiastica del territorio trentino è confermata dallo standardo e dalle quattro tavole con i Santi Vigilio, Luigi Gonzaga, Filippo Neri e Valentino, per la chiesa di Santa Maria Assunta ad Ala ⁷⁸ ed inoltre da una Madonna Addolorata ed un Cristo con la Croce per la nota famiglia Bettini di Rovereto ⁷⁹.

Il riconoscimento di un ruolo ormai accreditato nel panorama artistico dell'Impero è testimoniato dalla proposta di assumere l'incarico di direttore dell'Accademia di Belle Arti a Praga che l'antico protettore conte Karl Chotek, ora supremo burgravio della città, offriva nel 1835 all'artista, costretto però a declinare l'offerta per motivi di salute ⁸⁰.

Il tema che in questi ultimi anni più interessò il Craffonara fu quello dell'Annunciazione per l'incarico di una pala di grandi dimensioni ricevuto nel 1836 dalla parrocchiale di San Michele a Bressanone presumibilmente grazie all'intervento del cugino Francesco. Fu questa l'ultima occasione di un dialogo con Rosmini cui l'artista si rivolse per discutere ancora una volta questioni iconografiche ⁸¹. Una questione analoga si ripropose anche per una *Annunciazione* commissionata dai conti d'Arco, che si trovava nello studio dell'artista al momento della sua improvvisa scomparsa.

Dal momento che il Craffonara aveva l'abitudine di lavorare contemporaneamente a più opere, quando morì, inaspettatamente, il 12 agosto del 1837, nel suo studio rimasero parecchi dipinti incompiuti. Immediatamente dopo la morte due artisti - il pittore originario di Levico Giustiniano degli Avancini (1807-1843) ed un non meglio precisato Tosini di Venezia - approntarono un inventario delle opere che si trovavano nello studio del maestro. (Doc. 6). La vedova del pittore incaricò di amministrarne l'eredità il cugino del

defunto, Francesco Craffonara di Bressanone. Questi a sua volta stilò nel 1838 un elenco delle opere che risulta il più antico inventario della produzione dell'artista (Doc. 7). Purtroppo, il rifiuto opposto dalla Wiener Akademie der Bildenden Künste alla proposta di acquisto avanzata dalla vedova costituì l'inizio di una sempre crescente sfortuna che contrastava con la fama raggiunta dal pittore negli ultimi anni della sua carriera e veniva confermata da un analogo atteggiamento anche degli antichi committenti Chotek, Rosmini e Mellerio. Un'eccezione costituisce l'acquisizione da parte del Ferdinandeum di Innsbruck di alcuni dipinti tra cui l'*Ebe* e la *Madonna sotto il palmizio*.

La vecchia madre ancora vivente e la giovane sposa fecero erigere una lapide nel cimitero presso la chiesa di S. Michele. Solo alla morte della vedova nel 1849 una gran parte delle opere ricordate nell'inventario fu messa in vendita. All'Accademia di San Luca è conservata una copia in francese del catalogo dell'asta avvenuta a Mantova nel 1850: delle 224 opere elencate ne sono state finora rintracciate solo cinque.

La reputazione del Craffonara restò confinata in ambito locale, affidata alla monografia dello Zaniboni (1913) e al tardivo omaggio dei rivani che nel 1930 affidarono all'architetto Maroni la sistemazione dell'area occupata prima della guerra dall'oratorio di Santa Croce, dove si trovavano numerose opere del maestro, e che venne allora intitolata al pittore scomparso. Il busto dell'artista, di Francesco Trentini, fu collocato di fronte all'affresco con l'esaltazione della Croce staccato nel 1913 dal soffitto dell'Oratorio ⁸².

Questo saggio è basato in parte sugli studi effettuati dall'Autore nell'ambito del dottorato di ricerca (*Giuseppe Craffonara (1790-1837), Ein Maler zwischen Klassizismus und Purismus. Monographie und Kritisches Verzeichnis des Werkes mit Dokumenten anhang, Regensburg 1991/92*) presso la Cattedra di Storia dell'Arte dell'Università di Regensburg (Prof. dr. Jörg Trueges).

¹ Sulla storia della famiglia si veda nell'Archivio parrocchiale di Badia il *Libro dei Nati*, vol. II, 108; Archivio parrocchiale di La Valle, *Libro dei Matrimoni*, vol. II, 86, *Libro dei Nati* vol. II, 315 e 317, *Libro dei Morti* vol. II, 151.

Per informazioni gentilmente fornitemi ringrazio il dottor Lois Craffonara dell'Istituto Ladino «Micura de Rü» a San Martin de Tor (Val Badia).

² E. ZANIBONI, *Sulla vita e sulle opere del pittore rivano Giuseppe Craffonara*, Riva del Garda 1913, in C.A.T. a cura di RICCARDO MARONI, Trento 1954, ed. anastatica 1977, IV volume p. 377.

³ G. DE TELANI, *Biografia di Giuseppe Craffonara*, 1826 (Innsbruck TLMF, Dip. 1104 n. 917-918)

⁴ E. ZANIBONI, *op. cit.*, 1913 p. 7.

⁵ Il Canella abitava in Via Fiume a Riva del Garda, in una casa sulla cui facciata aveva affrescato l'allegoria della pittura (firmato e datato 1816).

⁶ Il dipinto del XVI secolo, nel palazzo del conte Giuseppe Formenti, zio da parte di madre di Antonio Rosmini, è spesso oggetto d'ammirazione nella letteratura artistica dell'epoca (fra gli altri: *Chiusole* 1782, 130; *Puecher-Passavalli* 1844, p. 59; *Perini* 1852, p. 441). Oggi è attribuito al pittore fiammingo Willem Key; nel 1907 si trovava ancora a Riva (Micheletti 1907). Attualmente si trova presso il Museo di Castelvechio a Verona. La copia del Craffonara è ricordata la prima volta in una lettera di Giambattista Pandolfi (Ala 14.12.1817) ad Andreas Alois Dipauli von Treuheim (1761-1839) (Innsbruck, TLMF, Dip. 1104 n. 783-784).

⁷ Antonio Rosmini frequentò le lezioni di disegno del Galvagni dal 1804 al 1808 (cfr. A. Rosmini 1934, p. 213); per Domenico Udine si veda il saggio di E. MICH in questo stesso catalogo.

⁸ E. ZANIBONI, *op. cit.*, 1913, p. 9.

⁹ Nell'Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca a Roma non esistono elenchi degli allievi, ma solo quelli dei vincitori di concorsi, nei quali il Craffonara non viene nominato. (cfr. A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca*, vol. III, Roma, in corso di preparazione).

¹⁰ S. WEBER, ed. anastatica 1977, p. 352

¹¹ F. DORDI, Brescia 24.6.1817, al Governatore, regionale Bissingen Nippenburg ad Innsbruck (Innsbruck, TLA, Jünger Gubernium, Präsidialakten 1817 n. 1158 ad 1707).

¹² F. DORDI, (Milano 16.8.1817) al Governatore regionale Bissingen Nippenburg ad Innsbruck (Innsbruck, TLA, Jünger Gubernium, Präsidialakten, 1817 n. 1502).

¹³ SCHWITZEN (Vienna 10 e 20.9.1817) al Governatore regionale Bissingen Nippenburg ad Innsbruck (Innsbruck, TLA, Jünger Gubernium, Präsidialakten n. 1688 e 1707/

570). Viene qui riportata in traduzione la risoluzione sulla base del protocollo conservatosi della Commissione Centrale (Zentralorganisierungskommission) (Vienna, Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Staatsrat Z1. 6744/1817; si è conservato soltanto il protocollo, gli atti relativi sono stati distrutti nel 1945).

¹⁴ DORDI (Milano 23.10.1817) al Governatore regionale Bissingen Nippenburg a Innsbruck (Innsbruck, TLA, Jünger Gubernium, Präsidialakten 1817 n. 1891). Il Craffonara scrisse un'altra volta in data 11.10.1817 al Bissingen-Nippenburg, poiché era venuto a sapere che ad Innsbruck non era ancora pervenuta la necessaria quietanza per la prima somma di denaro (Innsbruck, TLA, Jünger Gubernium, Präsidialakten 1817 n. 1813).

¹⁵ Trasporto di Cristo al sepolcro, olio su tela, 148 x 142 cm. 1818, disperso (un tempo Innsbruck, TLMF). In *Ringler* 1928 il dipinto non è più ricordato; secondo *Zaniboni* 1954, 16 il dipinto nel 1880, a causa del cattivo stato di conservazione, venne messo nei depositi: nel 1886 era però ancora esposto (*Tiroler Landesmuseum* 1886, 46 (n. 62). Probabilmente una perdita da attribuirsi alla guerra; non esistono foto d'archivio.

¹⁶ E. ZANIBONI, *op. cit.*, 1913, p. 11.

¹⁷ «BT» n. 66 del 17.8.1820.

¹⁸ Diario di Roma (N. 31 del 17.4. 1819, p.10). In questo articolo si parla di oltre 220 pezzi esposti. Stando allo *Hudal* 1952, 59, si trattava di 181 opere di 65 (!) artisti. Anche in un supplemento della «Münchner Allgemeine Zeitung» (n. 124 del 23.7.1819) apparve un dettagliato resoconto dell'esposizione secondo il quale erano in mostra 187 opere. In *Passavant* 1820, 205-212 in appendice è pubblicato l'elenco alfabetico dei 63 artisti che avevano preso parte alla manifestazione. Craffonara non compare. Oltre a J.A. Koch espongono soltanto altri tre austriaci (Joseph Rebell, i cui panorami furono molto apprezzati dall'imperatore, lo scultore Johannes Schaller ed il pittore Joseph Sutter). C'erano numerose copie di Raffaello, fra cui quelle di Heinrich Lengler di Stettino (*Passavant* 1820, 208). Nonostante la stampa fornisse dettagliati resoconti degli avvenimenti non si sono trovate tracce di una visita dell'imperatore a Villa Borghese.

¹⁹ E. ZANIBONI, *op. cit.* 1913, pp. 14-15. Il desiderio dell'imperatore di conoscere di persona l'artista, è ricordato anche in una lettera del Governatore regionale del Tirolo e Vorarlberg conte Karl Chotek del 27.11.1821 (Innsbruck, TLA, Jünger Gubernium, Präsidialakten 1821 n. 3295).

²⁰ Registrazioni nei Präsidialakten del Governo (Innsbruck, TLA, Jünger Gubernium, Präsidialakten 1819, n. 2288; nell'indice sono indicati inoltre gli atti Z1.45/663, 1534 e 2363 ex 1819, che però non sono più reperibili. Il Chotek si rifaceva al decreto n. 1707/570 del 1817.

²¹ «BT», n. 66 del 17.8.1820.

²² Cfr. B. CINELLI, in questo catalogo.

²³ Craffonara (Roma 1821) al Governatore Chotek ad Innsbruck (Innsbruck, Jüngerer Gubernium, Präsidialakten 1821 n. 3320 allegato).

²⁴ Chotek (Vienna (!) 27.11.1821) alla Zentralorganisationskommission presso la corte (Innsbruck, TLA, Jüngerer Gubernium, Präsidialakten 1821 n. 3295).

²⁵ Lettera della Zentralorganisationskommission (Vienna 13.1.1822) al Governatore Chotek ad Innsbruck (Innsbruck, TLA, Jüngerer Gubernium, Präsidialakten n. 260, fol. 1: copia dell'avviso della Legazione austriaca a Roma su fol. 3).

²⁶ Riguardo l'incarico per la pala di S. Vigilio a Stenico esistono tre documenti pubblicati da E. Chini, 1987, pp. 85-88, in nota).

²⁷ E. ZANIBONI, op. cit., 1913 p. 15 (con nota 3).

²⁸ A. ROSMINI 1934, p. 230.

²⁹ Il matrimonio fra Adriana Malacarne e l'ingegnere Giovanni de Cassinis avvenne il 2.4.1823 nella Parrocchia dei SS. Apostoli a Verona, come afferma E. ZANIBONI, op. cit. 1913 p. 15 (nota 4).

³⁰ E. CHINI 1987, p. 87 n. 31.

³¹ E. ZANIBONI, op. cit., 1913, p. 16.

³² G. Craffonara, Roma 17.4.1824, al Governatore Chotek ad Innsbruck, TLMF Museumsakten 1824 n. 6.

³³ *Progetto di una associazione del Museo Nazionale Tirolese*, Innsbruck 16.4.1823 (Innsbruck TLMF, FB 21885). Con l'articolo IIa. era stata decisa la fondazione di una pinacoteca di artisti austriaci. Chotek nella sua qualità di Governatore era anche allo stesso tempo presidente del Museo Nazionale (Nationalmuseum).

³⁴ Chotek (Innsbruck 26.4.1824) al Consiglio del Museo Nazionale Tirolese (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1824 n. 61; cfr. anche la copia in TLA, Jüngerer Gubernium, Präsidialakten 1824 n. 1149 ad 128).

³⁵ Chotek (Innsbruck 30.5.1824) al Consiglio del Museo Nazionale Tirolese (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1824 n. 85).

³⁶ Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1824 n. 61, fol. 1-6).

³⁷ «BT» n. 61 del 29.7 e n. 62 del 2.8.1824.

³⁸ Appunto del segretario Reinhardt (Innsbruck 10.11.1824) negli atti del Ferdinandeum (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1824 n. 160, fol. 1-3). Alois Zimmerman (1802-1834) era originario di Bolzano ed è documentato quale allievo di Vincenzo Camuccini a Roma dal 1821 al 1824. Egli ottenne probabilmente una sovvenzione poiché nel 1825 donò al Ferdinandeum un dipinto dal titolo *Connubio di Amore e Psiche davanti al consiglio degli dei* che aveva copiato nel 1824 da un'opera del Camuccini, il suo maestro («BT», n. 57 del

18.7.1825); dello Zimmerman, vita ed opere, purtroppo si conosce assai poco. Cfr. *Egg* 1984, 475 (con una riproduzione del dipinto citato) e *Thieme-Becker* 36 (1947), 505.

³⁹ Resoconto in «BT», n. 83 del 17.10.1825.

⁴⁰ «MT», n. 78 del 30.9.1825.

⁴¹ *Perini* 1852, 447 afferma che il Craffonara eseguì questo affresco sotto la direzione del veronese Pietro Maratoli ancor prima di iniziare i propri studi all'Accademia di Verona (prima del 1814). La chiesa però venne edificata soltanto nel 1824 sulle rovine di una costruzione più antica (*Cigalotti* 1973, 273 e *Gorfer* 1975, 366; riprod. a colori in *Folgheraiter* 1984, 30, particolare). Deve pertanto essere fatto risalire non più addietro del 1825, senz'altro in collaborazione con il Maratoli, definito «valente ornataista», che il Craffonara conosceva come testimonia la già ricordata iscrizione di una Madonna. Per quanto riguarda il Maratoli, così come viene ricordato, si tratta del pittore veronese Pietro Marat(t)ola che il 19.8.1787 divenne Accademico d'onore della locale accademia. Come luogo di residenza viene indicata Brescia (*Marchini* 1986, 564, 568, 592).

⁴² *EC I* 1887 n. 452; cfr. anche la lettera del Rosmini (Rovereto 21.1.1826) al Nunzio pontificio a Vienna Pietro Ostini che a Roma era il confessore del Craffonara (*EC II* 1887 n. 470).

⁴³ Risposta del segretario del Ferdinandeum Dr. Johann von Reinhardt (Innsbruck 11.1.1826) ad una richiesta orale del cassiere Felice von Riccabona (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1826 n. 2).

⁴⁴ Lettera dell'imperial-regio Landespräsidium tirolese (Innsbruck 10.11.1827) al consiglio di amministrazione del Museo Nazionale Tirolese (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1828 n. 22). Nella lettera si esprime rincrescimento per il fatto che a Palazzo Venezia non ci fosse, purtroppo, un atelier libero per il pittore tirolese Michael Andersag (1799-?), poiché i pittori ricordati li occupavano tutti. Su Kadlik, che in seguito sarebbe diventato direttore dell'Accademia delle Arti di Praga cfr. *Thieme-Becker* 19 (1926), 410-411; Kadlik dal 1825 al 1832 fu uno stipendiato imperiale a Roma, dove fu fortemente influenzato dai Nazareni. Kaehsman fu a Roma dal 1832 (*Wurzbach* 10 1863, 348-350). Boehm dal 1821 fu a Roma e stipendiato imperiale dal 1825 al 1829 (*Thieme-Becker* 4 1940, 194). Spiro fra il 1821 ed il 1829 per motivi di studio fu a Milano e a Roma (*Thieme-Becker* 31 1937, 390). L'Arienti ritornò a Milano nel 1828, cfr. *Masini* 1837, 7. Poggi fu allievo di Luigi Sabatelli a Roma (*Thieme-Becker* 27 1933, 186). Il ricordato pittore Lessl fino ad ora non è stato identificato. Nella elencazione del KRAMER dei pittori tirolesi a Roma il Craffonara non è ricordato (*Kramer* 1954, 455-460).

⁴⁵ Sul soggiorno romano del Führich si veda fra l'altro *Führich* 1883.

⁴⁶ *Lutterotti* 1938, p. 719

⁴⁷ Rosmini (Stresa 24.12.1841) all'Overbeck a Roma (*EC VIII* 1891 n. 4433). «Riccordami d'aver veduto in Roma nello studio del pittore Craffonara il ritratto di un giovane di Malta, e non sarebbe impossibile che fosse il ritratto dell'uno o dell'altro Hyzler». Si parla di Giuseppe Hyzler (1787-1858) e del fratello minore Vincenzo Hyzler (1813-1849) che a Malta erano considerati fra i principali esponenti della pittura nazarena; la famiglia era originaria di Deggendorf in Baviera. Giuseppe Hyzler fu a Roma fra il 1811 ed il 1822 dove ebbe intensi contatti con i Puristi ed i Nazareni. Suo maestro fu Andrea Pozzi cosicché si può ipotizzare una qualche relazione con il Craffonara. Vincenzo Hyzler fu a Roma fra il 1839 ed il 1843 dove lavorò nella bottega dell'Overbeck (cfr. *Cutajar* 1988, 249-254; sull'Overbeck cfr. *Howitt* 1886 e *Blühm, Gerken* 1989). Vincenzo Hyzler lavorò al quadro per il Rosmini iniziato da Stefano Pozzi che poi, in seguito alla sua partenza per Malta dovuta a motivi di salute, venne personalmente portato a termine dall'Overbeck.

⁴⁸ L'elenco autografo delle opere del Craffonara del dicembre 1826 è allegato ad una lettera del consigliere d'ambasciata von Genotte al principe Metternich a Vienna (Vienna, Historisches Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Kurrentakten des Präsidiums 1827 n. 89, N. 74 Lit B).

⁴⁹ Tutti e quattro i dipinti delle Madonne sono dispersi. Il quadro per il Dordi fu esposto nel 1825 nella mostra dell'Accademia di Milano. Nel 1819 aveva fatto esporre una *Saffo* del Craffonara (manoscritto, Archivio Aloï, ad vocem). Il ricordato barone von Lederer di Verona nel 1830 si fece erigere una cappella privata nella quale probabilmente era collocato il dipinto del Craffonara; cfr. lettera del Rosmini (Domodossola 16.5.1830) al vescovo di Verona Giuseppe Grasser: «Le mando il Breve per l'oratorio del Barone Lederer, (...)» (*EC III* 1888 n. 1147).

⁵⁰ La Madonna riprodotta da Riccardo Maroni in *Zaniboni* 1954, 61, che quest'ultimo afferma essere quella dipinta per il signor Vilas nel 1825, è probabilmente piuttosto da identificare con il quadro per Vincenzo de Lutti (B.V. col putto in collo). Per quanto riguarda l'opera per il Vilas, terminata non prima del 1826, si tratta di una B.V. dell'Aiuto.

⁵¹ «MT» n. 17, 27.2.1827 e traduzione sul «BT» n. 25, 25.3.1827.

⁵² Verbale della seduta del consiglio dell'11.1.1827 (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1827 n. 13).

⁵³ Lettera del Craffonara (Roma 13.2.1827) al consiglio di amministrazione del Ferdinandeum (Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1827 n. 32). Delibera dell'8.5.1827 (Ebda., Museumsakten 1827 n. 42).

⁵⁴ La lettera dell'artista al Bridi è nota solo da una copia di Francesco Guareschi (Rovereto 29.5.1827) che quest'ultimo

inviò al Rosmini a Milano. (Stresa CISR, A.S.I.C. A1-Teca «12», n. 128). Nella citata lettera il Craffonara scriveva: «Dietro quello ch'Ella mi suggeriva io farò, e nel caso lo porterò io stesso quando verrò a mettere in opera la S. Caterina». Il dipinto di santa Caterina per Calliano fu eseguito a Roma, visto che era terminato già nel 1827.

⁵⁵ In una lettera del Craffonara del 4.4.1829 al presidente di tribunale Antonio von Mazzetti a Milano per la prima volta è ricordata l'opera di incisioni «Illustri Trentini» (Trento, Biblioteca Comunale MS 1394). Si è conservato in copia il promemoria del Giovanelli (estate del 1828) per l'artista che dà precise indicazioni sui ritratti (*Emert* 1950, 430; l'originale al MPA di Trento non è rintracciabile).

⁵⁶ *Zaniboni* 1913, p. 19.

⁵⁷ In una lettera (Roma 21.9.1830) al Giovanelli il Craffonara giustifica il rifiuto con la gran massa di lavoro arretrato (Trento, Biblioteca Comunale Ms 2001). Il 26.9 di quello stesso anno il Giovanelli si rivolse al Rosmini e lo pregò di fargli da tramite in questa circostanza presso il pittore a Roma, considerato che lo conosceva bene (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Tomo XIV/Appendice 1827-1833 n. 390). Rosmini lo fece per lettera da Milano l'8.10; egli consigliò al Craffonara d'accettare il posto (*EC III* 1888 n. 1246). Quello stesso giorno scrisse anche al Giovanelli dicendo che anche lui vedeva con favore il fatto che il Craffonara accettasse l'incarico, ma che non gli dava grandi speranze (*EC III* 1888 n. 1247).

⁵⁸ Craffonara (Roma 16.10.1830) al Rosmini (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1 - Teca «12» n. 524). Tuttavia il Craffonara nel corso degli anni seguenti non prese a bottega nessuno. Il solo Basilio Armani (1817 - 1899), rivano, collaborò con lui dal 1833 all'affresatura della Via Crucis di Bolzano. Il rifiuto venne comunicato a voce al Giovanelli da un parente del Rosmini, Leonardo Rosmini (cfr. lettera del Rosmini a Leonardo Rosmini a Trento del 20.11.1830; *EC III* 1888 n. 1285).

⁵⁹ Annotazione nel *Diario dei Viaggi* del Rosmini (*Rosmini* 1934, 249).

⁶⁰ Craffonara da Napoli al Rosmini a Roma: «Non sarà male che il prelodato Sig. Conte (Padulli) lasci a V.S. prima di partire una promemoria del modo da tenersi nella composizione del trittico» (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1 - Teca «12» n. 555).

⁶¹ Per la storia della famiglia Mellerio cfr. *Mellerio* 1892, cfr. anche *Bertolotti* 1956, 145 (nota 40).

⁶² *Bertolotti* 1956, 184. Cfr. anche una lettera del Rosmini ad Alessandro Manzoni del 17.5.1830: «Il Conte Mellerio, col quale sono stato pochi giorni a Roma, (...)» (*EC III* 1888 n. 1149).

⁶³ Lettera del 5.8.1831 (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1 - Teca «12» n. 527). Pare che il Craffonara avesse incontrato il Mellerio

poco tempo prima a Rovereto («S'Ella possa passar giovedì a Rovereto si potrebbe contentar il Conte Mellerio»). Lettera di Rosmini del 14.8.1831 (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1 - Tomo VI - 891 n. 167). Ciò potrebbe spiegare la mancanza di riferimenti nelle lettere: i dipinti sarebbero infatti stati discussi di persona.

⁶⁴ Perini 1852, 447.

⁶⁵ AGOSTINO SARTORI, GIOVANNI GILIOI, *Auktionskatalog mit Werken Giuseppe Craffonaras* (40 numeri di catalogo, 224 opere) s.l., s.d., (Mantova 1849/50?).

⁶⁶ Attribuzione dello scrivente (*Stolzenburg* 1990 II. 101).

⁶⁷ Cfr. F. MAZZOCCA, in questo stesso catalogo.

⁶⁸ Lettera del Rosmini a Giulio Padulli a Milano del 12.12.1847 (*Bonola* 1901, 390-391).

⁶⁹ *Zaniboni* 1913, p. 23.

⁷⁰ *Zaniboni* 1913, p. 20.

⁷¹ «Riva li 20 marzo 1831, (...). Modula, e stima dotale dei mobili che Giulio Meneghelli consegna al sig. Giuseppe Craffonara marito di sua figlia Racchele, e questi per conto Paterno, e Materno. (...) La suddetta modula totale della mia sposa Racchele Meneghelli importante in fiorini d'Impero f.ni 560x14 ed in denaro fiorini d'Impero ottocento settantasette che in tutto f.ni 1434x14 si dice fiorini d'Impero mille quattrocento trentasette, di chi averli oggidì ricevuti, e prometto di conservarli sotto il vincolo de' miei beni per effetto di legge, e per la validità della presente mi sottoscritto di proprio carattere, Giuseppe Craffonara» (Riva del Garda, Archivio del Museo Civico, Fondo Craffonara-Balbi 1954).

⁷² Per i lavori a Fraveggio cfr. una lettera di Benedetto Giovanelli ad Andreas Alois Dipauli ad Innsbruck del 15.10.1832: «Oggi ho avuto il piacere d'avere presso di me tutto il giorno il pittore Craffonara. Egli viene da Fraveggio, un piccolo paese nei pressi di Vezzano, dove ha affrescato una parte della volta della nuova chiesa di là» (Innsbruck, TLMF, Dip. 1262, fol. 106-107). La lunetta con gli angeli è la copia di un dettaglio di un affresco del Reni, Dio Padre ed angeli musicanti. L'opera si trova nella chiesa di San Gregorio Magno al Celio (Oratorio di Silvia) a Roma (*Garboli, Baccheschi* 1971, 92 (numero di catalogo 49). Per l'influsso del Reni sul Craffonara si veda una lettera di G.A. Bridi sul quadro dell'Assunzione di Maria a Riva: «(...) che si prenderebbe, non conoscendone l'autore per Guido Reni» (Lettera al Dipauli del 22.12.1831; Innsbruck, TLMF, Dip. 1104 n. 910).

⁷³ Cfr. A. VALLE in questo stesso catalogo.

⁷⁴ Craffonara al Rosmini a Trento (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1 - Teca «12» n. 531).

⁷⁵ Rosmini (Trento 18.4.1832) al Craffonara a Riva (EC. IV 1889 n. 1663).

⁷⁶ Cfr. scheda relativa in catalogo.

⁷⁷ L'incarico del Chotek è ricordato in una lettera dell'artista del 21.9.1830 (Trento, Biblioteca Comunale MS 2001); i dipinti sono dispersi. Nella lettera si parla anche della committenza spesso citata del conte Polacco. I dipinti per quest'ultimo erano programmati per l'aprile del 1832, ma non furono mai terminati e furono ritrovati nel lascito del Craffonara. Il committente, la cui identità non è chiara, sembra non aver mostrato più alcun interesse per i propri dipinti.

⁷⁸ Il vessillo mostra una copia ridotta della Madonna Addolorata di Riva. Olio su tela, cm 48,8 x 35, Ala (Trento), Santa Maria Assunta, deposito. Di documenti riguardanti la creazione di quest'opera si parla solo in un articolo di giornale («L'Adige» del 6.8.1955); in questa sede si ricorda anche un bozzetto disperso, pervenuto ad Ala nella medesima circostanza.

⁷⁹ Paolo Orsi si fece tramite di questo incarico all'artista rivolgendosi al Rosmini; lettera del 2.12.1833 al Rosmini: «Ho consigliato una piissima, e saggissima persona a farsi fare la immagine della Madonna Addolorata dal pittore famoso Craffonara; (...)» (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1 - Teca «6» n. 947). Craffonara accettò l'incarico: «Farò l'immagine dell'Addolorata non a titolo di pagamento ma di ricognizione pei due Nap.ni d'oro, (...)»; Riva 14.12.1833 (Stresa, CISR, A.S.I.C./A.G.51 n. 639).

⁸⁰ *Zaniboni* 1913, 19 è il primo a ricordare questa designazione. Presso la *Landesregierung* di Innsbruck si trovano alcuni documenti a proposito dei rapporti del Craffonara con l'Accademia di Praga, documenti che però purtroppo sono andati perduti. Si sono conservati soltanto i riferimenti a questi documenti nei cosiddetti *Suchbehelfen* (mezzi di corredo) dell'Archivio (Innsbruck, TLA, Jüngerer gubernium, Präsidialakten 1835, Z1.2568/2728, 2799).

⁸¹ EC VI 1890 n. 3007. Il Craffonara non poté più portare a termine il dipinto. Esso è ricordato nel lascito al numero 28: «Quadro dell'Annunziazione dipinto per metà» (*Giustiniano degli Avancini, Tosini, Stima degli oggetti rinvenuti nello studio Craffonara Giuseppe / Copia*, allegata ad una lettera di Francesco Craffonara (Bressanone 18.12.1837) a Johann Nepomuk von Vintler a Brunico; Innsbruck, TLMF, Museumsakten 1838 n. 32/2). Nella lettera del cugino il quadro viene descritto più nei dettagli: «il n. 28 era stato commissionato per la locale parrocchiale [di Bressanone]; la Madre di Dio è completa, il resto a metà. La chiesa non lo vuole, o eventualmente solo nel caso che venga portato a termine da un altro artista e poi approvato, ma la vedova difficilmente accetterà poiché gli artisti non sono così a buon mercato. Il pezzo, perciò, non è vincolato».

⁸² L'oratorio viene indicato per la prima volta come piccola galleria delle opere del Craffonara già dal Puecher - Passavalli, 1844, 57.

ESORDI VERONESI



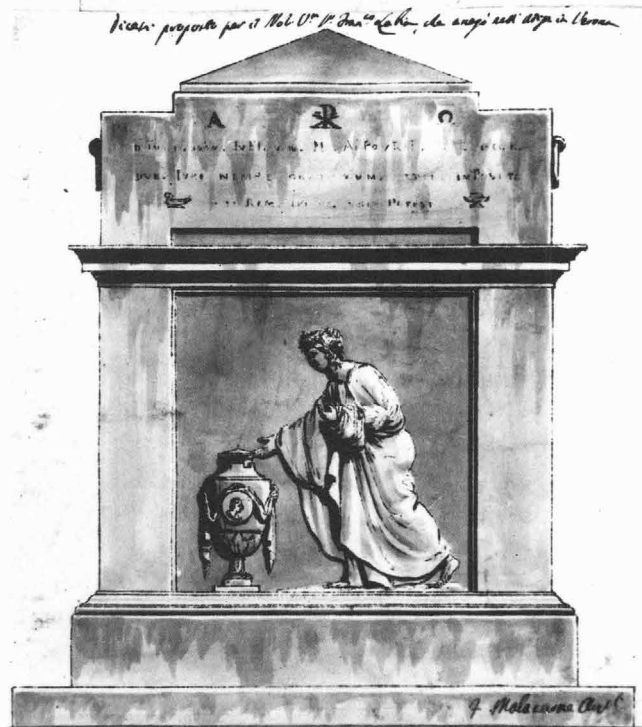
Sci. Bonavent. inv.

Impressione chimica M.

Francesco Malacarne da Giuseppe Craffonara, *Dolente*, Verona, Biblioteca Civica.



Francesco Malacarne, *Progetto per il monumento funebre di Francesco Labia*, Verona, Biblioteca Civica.



Nella linea storica ininterrotta dei rapporti tra le culture della valle dell'Adige e della città di fondovalle, Verona, s'inserisce ancora la vicenda di Giuseppe Craffonara, artista che pure appartiene ad un'epoca che sembra guardare ormai a più ampi orizzonti, al di sopra di tutte le strettoie del passato. La sua esperienza si colloca tuttavia immediatamente contigua a quelle di Carlo Henrici e Giambattista Lampi, che si erano formati a Verona in un'accademia che comunque mancava a Trento, Bolzano, Innsbruck¹. Ma tale pratica, come è già noto, ha precedenti di «bottega» fino a Giambattista Rovedata, per non parlare delle famiglie di artigiani - artisti che si alternavano tra Verona e Trento nel XVI secolo, i Falconetto, i Fontana, i Ligozzi.

Come per tutti questi, anche per Craffonara Verona non rappresentò solamente una contingente casualità geografica. Contrariamente a Lampi e ad Henrici, egli vi arrivò quando l'astro di Giambettino Cignaroli era già spento e non sembra riprenderne alcuna influenza diretta. Nel periodo 1814 -'16 lo scompiglio più completo perdurava nell'ambiente veronese, ancora sotto choc per i mutamenti napoleonici prima e ora per la restaurazione. Ma, come per tutti gli artisti della nuova epoca, senza i padri-patroni della bottega artigianale, il suo, più che di apprendistato, è un problema di modelli, per elaborare un linguaggio universale di grande pittura, di cui solo un passato più lontano e immune dalle meschinità presenti sembrava poter essere ispiratore. E Verona offriva già in questo senso allettanti occasioni. Così il

giovane Giuseppe incide alcuni affreschi di Paolo Farinati in Palazzo Guarienti alla Bra, copia la celebre *Pietà* di Paolo Veronese appena tornata dalla requisizione di Parigi. Ma, cosa più sorprendente, copia *L'Annunciazione* di Claudio Ridolfi, già ai Cappuccini di Verona e appena raccolta da Saverio Dalla Rosa nella nuova pinacoteca². Ancora incide e copia anche in pittura la *Genealogia della Vergine*, allora in Palazzo Formenti a Riva, che egli credeva essere il primo Raffaello passato sotto i suoi occhi. Questo dipinto, di un gelido romanismo nordico, entrò a Verona nella collezione dei conti Buri e quindi nel Museo di Castelvechio, dove è stato riconosciuto importante autografo del fiammingo Willem Key da Caterina Viridis³. E si tratta di un'immagine molto rivelatoria per come poteva immaginare Raffaello un giovane pittore trentino di cultura già classicistica agli inizi del XIX secolo.

Se non proprio gli stessi soggetti, questi sono gli stessi autori di cui Della Rosa, l'intellettuale nipote di Cignaroli e direttore dell'Accademia veronese, scrive; e che incide anche direttamente; che fa incidere poi, in un piano più organico d'illustrazione della storia dell'arte veronese, a Zancon. Altri possibili spiragli della formazione veronese di Craffonara si ricavano indirettamente dall'attività del suo pigmalione-protettore, l'ingegner Francesco Malacarne, dilettante appassionato, curioso d'arte e sperimentatore dei nuovi procedimenti litografici, sceso a Verona col nuovo dominio austriaco. La sua casa dovette ospitare a più riprese Craffonara, a partire dal periodo di frequentazione



Saverio Dalla Rosa, *Ritratto della famiglia Orti*, Verona, collezione privata.

A destra: Saverio Dalla Rosa, *Ritratto della famiglia Orti*, Verona, collezione privata.

Saverio Dalla Rosa, *Ritratto di una Palazzoli*, Verona, collezione privata.

dell'Accademia veronese, e si può supporre che il giovane artista abbia conosciuto certamente ogni minimo aspetto della sua attività. Passando in rassegna la produzione incisoria nota di Francesco Malacarne si ritrovano tra le sue cose: vari reperti archeologici, la *Fornarina* di casa Da Persico a Verona, creduta allora di Raffaello (ma copia del Sebastiano del Piombo di Berlino), una copia di incisione di tema reniano, un nudo accademico di Giovanni Fracasso (probabilmente compagno di Craffonara all'Accademia veronese), un affresco perduto, nei modi di Sante Creara, la *Najade* di Canova⁴. Tra le altre immagini riprodotte, con la data 14 febbraio 1818, vi è anche la figura di una *Dolente*, d'ispirazione canoviana, dello stesso Craffonara, che poi l'ingegnere inserì in un progetto

funebre proposto per la tomba del giovane nobile Vincenzo Labia, annegato nell'Adige.

I viaggi a Mantova e poi a Roma portarono certo a Craffonara altri, per lui più entusiasmanti, modelli, dal vero Raffaello al Caravaggio della *Deposizione* vaticana, a Reni, per *L'esaltazione della Croce* già nell'oratorio di Santa Croce di Riva, a Perugino per *L'Addolorata* della Parrocchiale di Riva. Ma i modelli veronesi continuarono a funzionare inconsciamente, indimenticabili per esser stati impressi per primi nell'età giovanile. La pala di Santa Caterina ai Cappuccini di Rovereto, dietro figure di palese sembianza raffaellesca, combina moduli compositivi che sostanzialmente sono ancora quelli di Turchi e di Balestra. Poco deve avere invece attinto Craffonara dalla pittura

veronese contemporanea, che egli dovette trovare appunto in una fase di confuso smarrimento. Tuttavia il *Ritratto della famiglia Malacarne*, eseguito a Verona intorno al 1823, chiaramente non elude i precedenti di Saverio Dalla Rosa, come *La fanciulla Palazzoli* o ancor meglio i *Ritratti della famiglia Orti* eseguiti nel 1794. È qui rappresentata una «nobiltà di cultura», dove ciascuno dei presenti, tra libri, disegni e spartiti, esibisce i segni dell'arte in cui eccelle.

Anche un bozzetto disperso raffigurante un'As-

sunta di Saverio Dalla Rosa, pur restando nel versante della pittura tardo-settecentesca, si presenta formalmente contiguo alla composizione dello stesso tema di Craffonara nella parrocchiale di Riva, tanto che esempi del genere possono ben indicare la crescita naturale, senza forti strappi col passato, del giovane trentino.

Pure la prima ritrattistica neorinascimentale di Craffonara, come i ritratti Meneghelli con le finestre di paesaggio neorinascimentale «alla Andrea Solario», non si discosta dagli esempi di



Paolino e Giovanni Caliarì⁷, che furono rispettivamente maestro e compagno nel breve periodo dell'Accademia, ma qui ormai la strettissima contemporaneità e contiguità d'azione rimanda ad un comune condizionamento del tempo.

¹ Su Henrici cfr. M. BOTTERI, *Carlo Henrici*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, II, p. 751; su Giambattista Lampi, cfr. G. MARINI, *Giovanni Battista Lampi - Autoritratto*, in *Il Veneto e l'Austria*, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano-Verona, 1989, p. 129 e M. BOTTERI, *Giovanni Battista Lampi*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, II, p. 757. Risulta che precedentemente alla sua frequenza dell'Accademia Veronese, Craffonara ebbe contatti con Pietro Maratola, membro della stessa accademia dal 1787.

² Cfr. E. ZANIBONI, R. MARONI, *Giuseppe Craffonara pittore, (1790-1837)*, Trento 1954, pp. 448-449, dove i dipinti sono indicati come copie da autore sconosciuto. È da notare che Claudio Ridolfi, pittore barocco amatissimo da Giambettino Cignaroli, era ancora assai popolare e fu più volte copiato a Verona per tutto il Settecento.

³ Cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, *Willem Key a Verona. Un indizio*, in «Verona illustrata» 1990, n. 3, pp. 35-42, con relativa bibliografia. Benché la prima notizia certa della presenza del dipinto a Verona sia del 1881, si può notare una concomitanza

tra il fatto che Palazzo Formenti a Riva, dove si trovava prima l'opera di Key, fosse un centro di esposizione, e forse anche di vendita, di opere d'arte e che nel 1814-16, quando Craffonara era all'Accademia di Verona, uno dei tre presidenti della stessa fosse il conte Giovanni Danese Buri, probabile acquirente del dipinto, certo il maggior collezionista della famiglia che poi lo passò al Museo. Non è da escludere quindi che la stampa sia stata fatta, dopo la copia dipinta, proprio in funzione della vendita del quadro.

⁴ Di Fracasso esiste un consistente gruppo di disegni accademici nel fondo del Museo di Castelveccchio. I lavori di Malacarne sono raccolti in due miscellanee di materiale vario presso la Biblioteca Civica di Verona (sez. stampe, b.a. 39 e b.a. 40), appartenute all'architetto Luigi Trezza che può averle, sia per il materiale specifico sia per l'insieme, ricevute direttamente da Francesco Malacarne. Si vedano in questo stesso catalogo gli interventi di Giorgio Marini e Francesco Monicelli.

⁵ Cfr. S. MARINELLI *La pittura del Settecento a Verona* in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, I, p. 136-145.

⁶ Craffonara fu acclamato socio onorario dell'Accademia di pittura di Verona nella seduta del 24 aprile 1819 «... a proposta del Sig. Direttore (Saverio Dalla Rosa)» con Giuseppe Canella, Pietro Ronzoni, Giacomo Tomicelli, Agostino Comerio e Luigi Sabatelli. L'insieme di tali nomi denota significativamente per la prima volta a Verona la presa di coscienza ufficiale di un'arte di indirizzo moderno.

⁷ Cfr. *Il Veneto e l'Austria*, cit., p. 139.

FRANCESCO MALACARNE INGEGNERE DI I CLASSE

Francesco Monicelli

Francesco Malacarne, l'ospite di Giuseppe Crafonara nel suo soggiorno veronese, nacque a Riva del Garda il 5 febbraio 1779 da Bortolo e Domenica Lai. Ingegnere, esercitò la professione dapprima a Trento per trasferirsi verso il 1812 a Verona nei ruoli governativi.

Nel 1801 aveva sposato a Riva Marianna Mora da cui ebbe un'unica figlia, Adriana, maritatosi il 2 aprile 1823 nella chiesa dei SS. Apostoli a Verona con l'ingegner Giovanni de' Càssinis di Padova ¹.

Dai registri di popolazione del 1836 la famiglia Malacarne non risulta più residente a Verona.

Francesco Malacarne, che si era trasferito a Venezia probabilmente già verso la fine degli anni Venti, morirà nella città lagunare nel 1855, nella parrocchia di S. Simeone ².

A Verona il Malacarne si era trovato a lavorare con Luigi Trezza (1752-1823), «Ingegnere in Capo» fin dal 1806, certamente la personalità più cospicua sulla scena architettonico-urbana veronese dalla seconda metà del XVIII secolo ai primi decenni del seguente ³. Ingegnere e architetto il Trezza, oltre a ricoprire incarichi pubblici ed essere insignito di vari titoli accademici (dal 1808 è socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia) è prolifico progettista che si cimenterà dagli edifici pubblici a quelli religiosi, ai giardini, tale che sarà proprio il Trezza nella sua maturità a dare compiuta espressione al processo di rinnovamento linguistico dell'architettura veronese orientata ad un gusto neoclassico non scevro da citazioni sammicheliane.

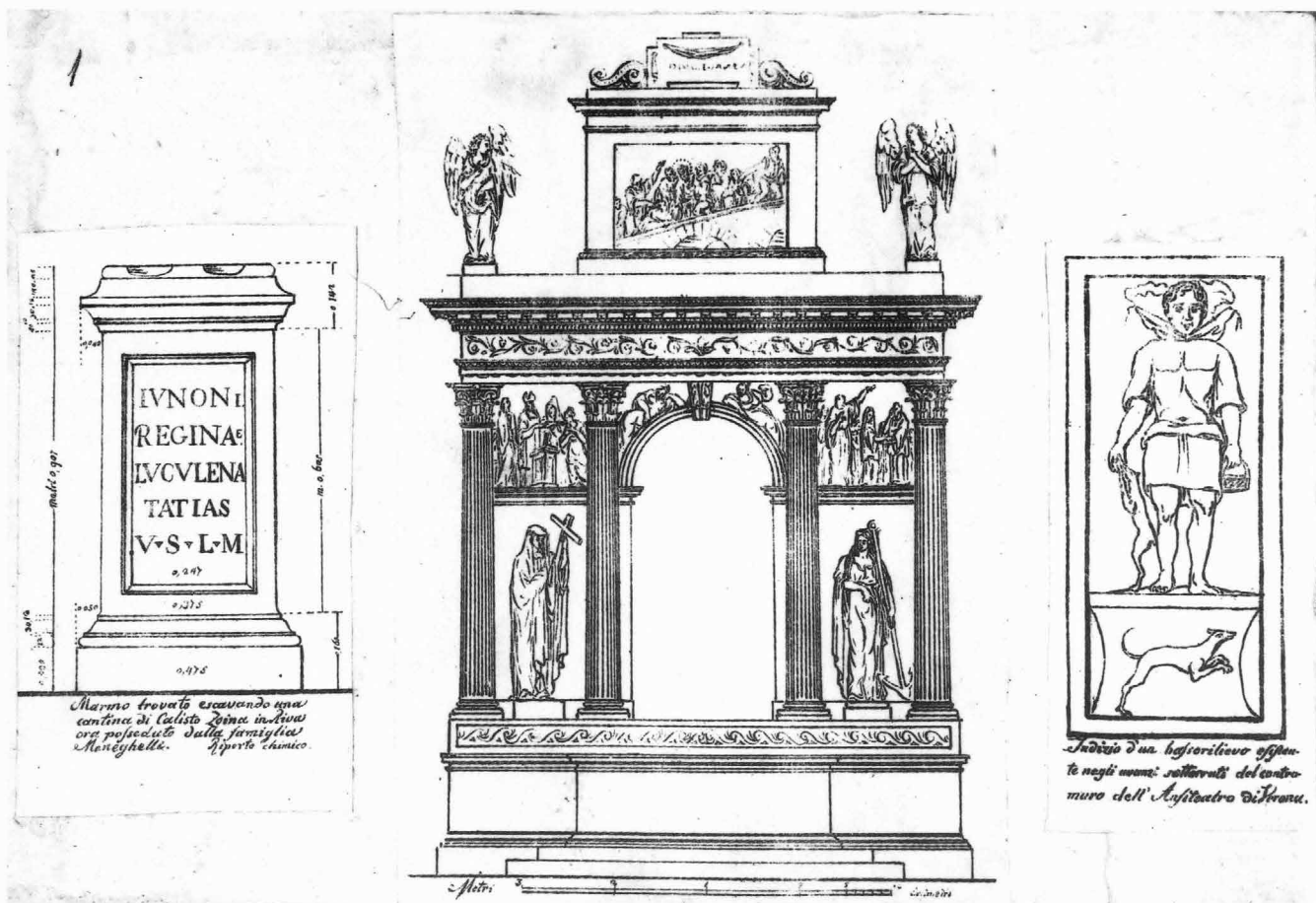
Ed è tra le carte e i documenti d'archivio che

Luigi Trezza legherà dopo la sua morte alla Biblioteca Civica di Verona che sono conservati disegni ed esercitazioni opera di Francesco Malacarne utili ad indagare la personalità dell'ingegnere trentino.

Nel medesimo ufficio con il Trezza ed il Malacarne lavora anche Giuseppe Barbieri ⁴, di appena due anni più anziano del collega rivano. Barbieri sarà l'erede degli insegnamenti classicheggianti del Trezza e dopo la morte di questi anche dell'incarico di Ingegnere Capo. Un particolare significativo se si considera che nella pianta de «La città di Verona colle indicazioni degli alloggi de Sovrani, Principi, Dignitarj ecc.» convenuti in Verona per il Grande Congresso d'Europa del 1822, redatta dal Malacarne nel novembre di quell'anno, questi si firma come «Imperial R. Ingegnere di I classe f. f. di Ingegnere in Capo». La mappa con il prospetto degli «illustri ospiti» documentava un avvenimento di notevole importanza politica, occasione tra l'altro di grande mondanità e prestigio per Verona ⁵.

Un'opportunità importante per il Malacarne che però non darà i frutti sperati. Giuseppe Barbieri, una dopo l'altra, dalla Gran Guardia Nuova al Cimitero Monumentale, curerà a Verona tutte le commissioni più importanti sia pubbliche che di provenienza privata.

Dell'opera di Francesco Malacarne conosciamo, invero, relativamente poco; all'Archivio di Stato di Verona (A.S. VR) sono conservati tre disegni datati 3 luglio 1823 relativi alla planimetria generale del fabbricato dell'I.R. Liceo Convitto di Verona,



Francesco Malacarne: *Ara romana*, collezione Meneghelli; *Progetto di altare*, dedicato a S. Giovanni Nepomuceno; *Bassorilievo*, proveniente dall'Anfiteatro romano di Verona.

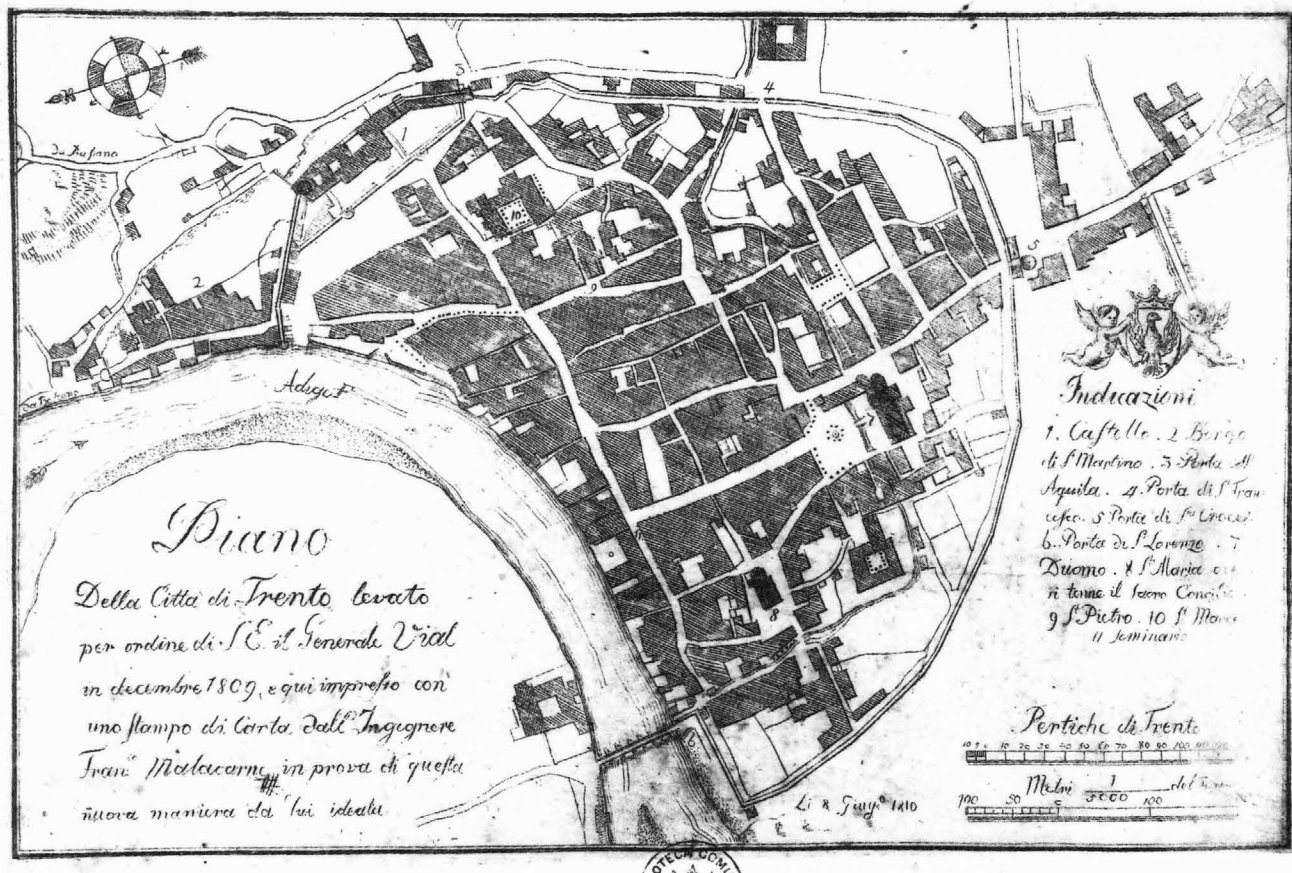
istituzione fondata da Napoleone nel 1807. Si tratta di un progetto di rialzo del fabbricato con proposte di modifiche interne; interessante quella di una biblioteca poligonale a pianta centrale illuminata da una grande lanterna ⁶.

Altri tre disegni datati 20 marzo 1816, conservati presso la Biblioteca Civica di Verona, (B.C.VR) riguardano lavori di modifica degli interni «soprattutto ad uso di infermeria» del collegio per fanciulle agli Angeli sempre a Verona ⁷.

In entrambi i casi si tratta di disegni di impianto tecnico per lavori relativamente modesti.

Così pure un rilievo del Ponte della Pietra di Verona (A.S.VR), dove appaiono dettagliatamente registrate le fondazioni dei pilastri, e un altro riguardante la «rampa della Chiusa» (B.C.VR), datato 11 maggio 1812, parrebbero essere redatti per ragioni di manutenzione.

Francesco Malacarne è quindi ingegnere civile che poco si cimenta con il Trezza ed il Barbieri, attivissimi e fervidi di idee nella loro attività progettuale. Eppure Malacarne, che non va confuso con il contemporaneo Bartolomeo Malacarne architetto neoclassico vicentino, aveva ambizioni

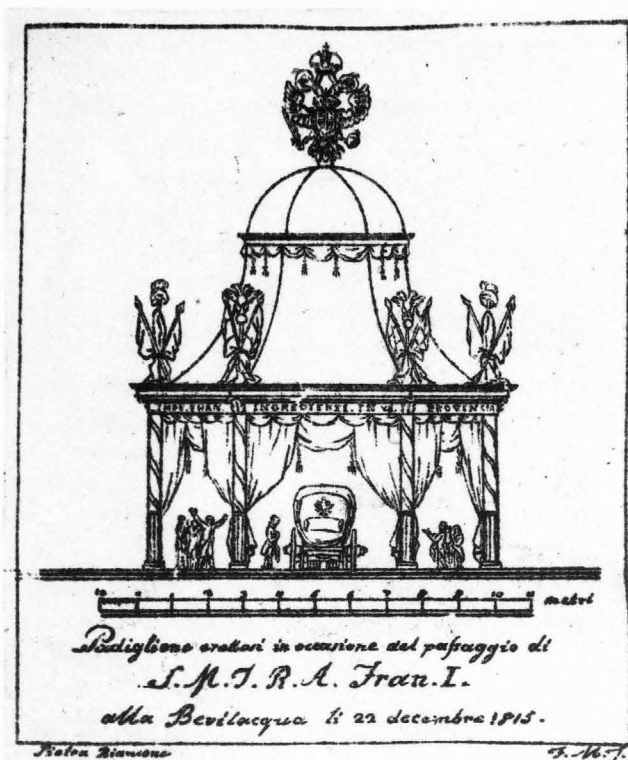


F. Malacarne, *Pianta*, città di Trento datata dicembre 1809.

dilettantistiche di artista e amava sperimentare le nuove tecniche litografiche allora agli albori.

Ad illuminarci è il rilievo (B.C.VR) raffigurante il «Dipartimento dell'Alto Adige rappresentato in Distretti, Cantoni, e Capiluoghi di Municipio dell'Ing. Francesco Malacarne per prova del suo metodo papirografico, in Trento in Settembre 1810». Al di là delle deduzioni che si possono trarre dalla data, nel 1810 il Malacarne risiede ancora a Trento e nel 1812 lo troviamo già attivo a Verona, è su questo metodo papirografico che va spostata l'attenzione.

Sono gli anni, tra il 1798 e il 1815, in cui il procedimento litografico si sta diffondendo in Europa e particolarmente in Germania, con la grande rivoluzione che porterà nell'arte dell'incisione. Il Malacarne evidentemente elaborò in quegli anni di sperimentazione un suo metodo che chiamò papirografico e di cui poco ci è dato a conoscere, di cui però troviamo una discreta documentazione nel cospicuo lascito del Trezza alla Biblioteca Civica di Verona e particolarmente nelle miscellanee n° 9 e 12: rispettivamente «Miscellanea trofei, vasi ed ornamenti» e «Miscel-



F. Malacarne, *Padiglione trionfale*, eretto il 22 dicembre 1815 a Bevilacqua (VR) per il passaggio di Francesco I d'Austria.

lanea di piccole stampe ed altro».

Si tratta di due album composti dallo stesso Trezza dove sono raccolti secondo un coerente gusto collezionistico da architetto tutta una serie di soggetti e di autori al tempo assai diffusi ed apprezzati, dai «Vasi antichi scavati a Pompei» alle decorazioni di serie, alle cartelle ornamentali da Accademia, alle incisioni delle grottesche di Giovanni da Udine, ai campionari d'alberi per studio, alle carte da visita che il Trezza si era fatto stampare a Roma, agli assegnati, a vari Agostino Comerio, un Callot, sepolcri di Delafosse, architetture diverse: dai templi di Paestum al Pozzo di Orvieto, alla pianta della Frauenkirche di Monaco, al Palazzo Farnese di Caprarola, alla Scala di

Milano, ad una serie di esercitazioni, infine, eseguite dal Malacarne secondo «il suo metodo».

Si tratta di circa una trentina di incisioni che spaziano dai particolari architettonici, ai progetti, ai reperti archeologici, alle riproduzioni di quadri, tra cui le incisioni alle pagine 47 e 49 della miscellanea 9 esplicitamente tratte «da studi di Giuseppe Craffonara».

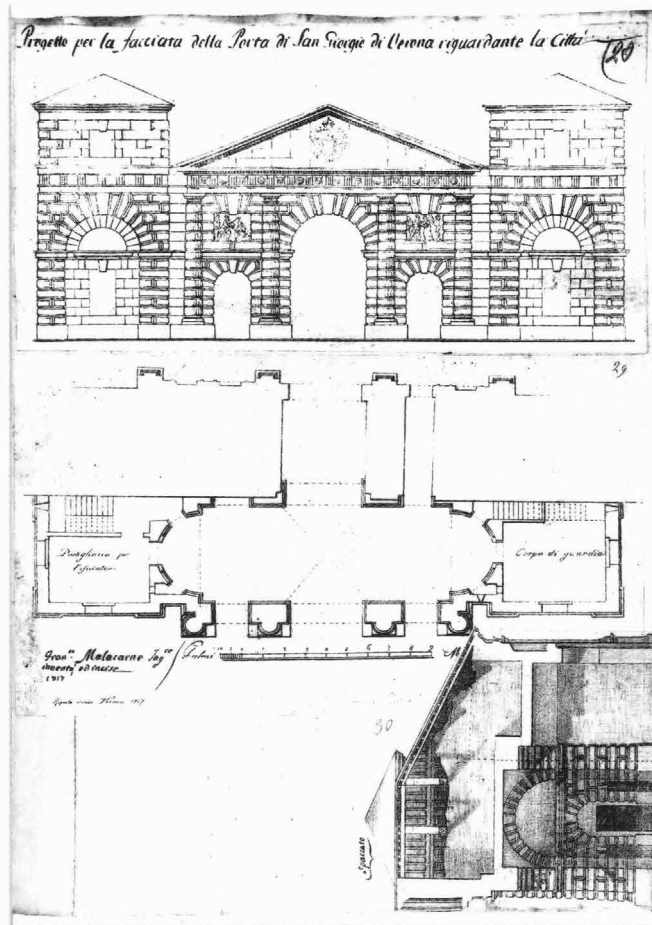
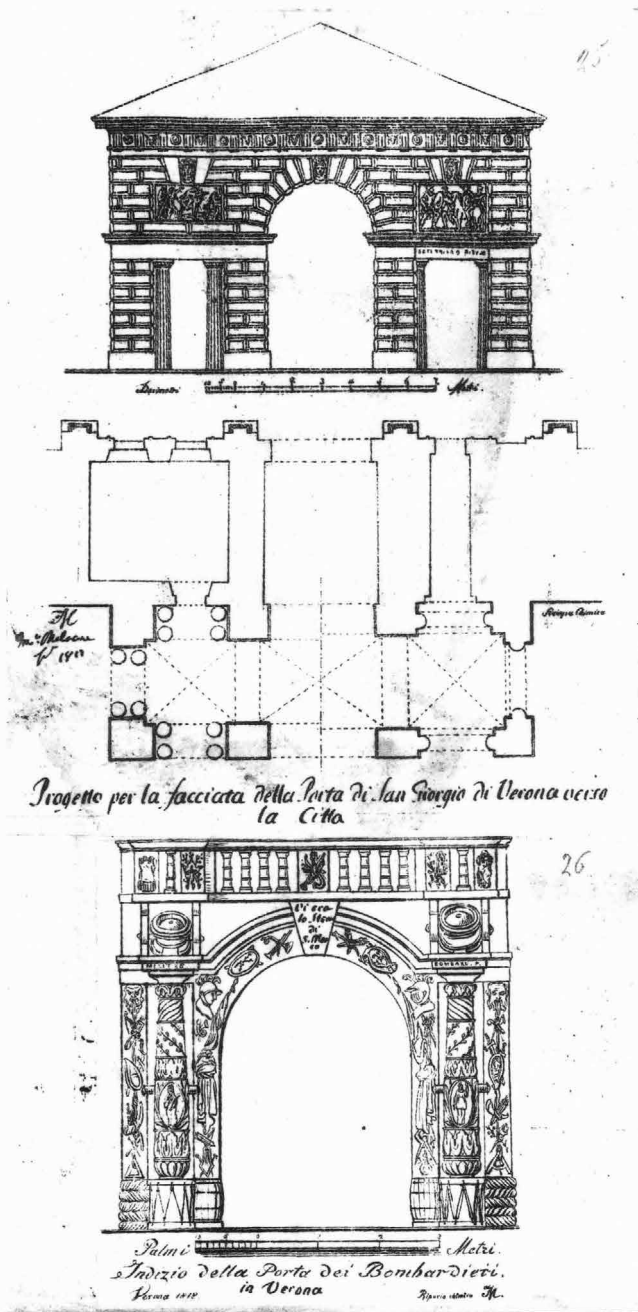
L'eterogeneità dei soggetti da una parte, l'arco di tempo in cui sono redatti (dal 1812 al 1818, queste le date riportate su alcuni) dall'altra, non permettono una lettura omogenea dei «dilettevoli» esercizi del Malacarne.

Alcune incisioni che riportano in calce la dicitura «pietra, pietra tenera, pietra biancone, riporto chimico» sono l'evidente prova delle sperimentazioni dei metodi litografici allora in voga che, come si è detto, avevano destato l'interesse dell'ingegner Malacarne.

Altre invece, come il «Piano della città di Trento» datato 8 giugno 1810, e il quadro di Willem Key, allora attribuito a Raffaello, della Collezione Formenti di Riva, copiato dal Craffonara, sono state impresse secondo «l'impressione con stampo di carta dell'ingegnere F. Malacarne in prova della maniera da lui ideata».

Luigi Trezza era evidentemente incuriosito dagli esperimenti del collega e probabilmente a questo è dovuta la raccolta, oltre che per gli spunti di carattere architettonico-decorativo che poteva trarre da alcuni elaborati.

Più utili per chiarire la personalità del Malacarne come progettista sono conservati nelle due miscellanee due disegni acquarellati di gusto neoclassico, uno relativo lo spaccato di un teatro a tre ordini di palchi, l'altro il progetto per il monumento funebre del nobile Vincenzo Labia. Ma interesse maggiore rivestono le due varianti proposte per il rifacimento (che verrà attuato solo nel 1838 secondo un disegno fornito dal Genio militare austriaco) della facciata interna della Porta S. Giorgio a Verona.



Francesco Malacarne, *Secondo progetto*, per la facciata interna di Porta S. Giorgio a Verona, datato 1817.

Francesco Malacarne, *Primo progetto*, per la facciata esterna di Porta S. Giorgio a Verona, datato 1817; *Rilievo*, porta dei Bombardieri al palazzo dei Tribunali a Verona datato 1818.

Il liscio fronte verso campagna, in pietra bianca, partito da quattro pilastri dorici della Porta datata 1525, non ispirò il Malacarne che spostò piuttosto l'attenzione sui coevi esempi sammicheliani, caratterizzati dall'uso di un forte bugnato.

Si tratta di quattro «riporti chimici» conservati nella miscellanea 12, datati 1817, raffiguranti nella prima variante l'alzato e la pianta della porta secondo un progetto che tenendo conto dell'assetto esistente pensava ad un rifacimento della facciata secondo moduli rientranti nel classicismo neocinquecentesco. Le aperture si sviluppano in una grande serliana dove solo l'uso di colonne ioniche scanalate per le due aperture laterali, nelle due proposte a semicolonna e a colonne binate, segna un gusto più propriamente neoclassico.

D'interesse maggiore la seconda variante dipanata in ben tre incisioni: facciata, pianta e spaccato e accompagnata da una legenda dei «Disegni che esprimono un pensiero per decorare la parte interna della Porta di S. Giorgio di Verona».

La parte centrale della porta, dove l'apparato decorativo è lasciato all'effetto chiaroscurale del bugnato, è caratterizzata da un grande timpano retto da quattro semicolonne a bugne d'ordine gigante che trovano origine nella facciata esterna della sammicheliana Porta Nuova.

Ma i due torrioni laterali e il grande atrio ellittico traggono evidente ispirazione dalla facciata orientale e dalla loggia biabsidata della Villa Pisani di Bagnolo di Lonigo, eretta dal Palladio verso il 1540, studiata e illustrata da Ottavio Bertozzi Scamozzi nel suo «corpus» palladiano redatto tra il 1776 e il 1783 ⁸.

Tra i rilievi di architetture o particolari architettonici val infine la pena di segnalare il grande portale cinquecentesco della villa di Benedetto Del Bene a Volargne di Dolcè. Lo stesso Benedetto Del Bene, segretario perpetuo dell'Accademia di Pittura e Scultura di Verona, che nel 1819 comunicherà al Craffonara l'iscrizione a socio onorario di quell'istituzione.

Amante delle curiosità, dilettante artista, ligio professionista, il Malacarne a Verona aveva certamente una buona conoscenza dell'ambiente culturale locale, circostanza che sfrutterà nel momento in cui introdurrà Giuseppe Craffonara all'Accademia di Belle Arti.

Pochi gli elementi per giudicare delle sue capacità di progettista, ma forse le personalità più inventive del Trezza e del Barbieri tenevano sopite le aspirazioni «architettoniche» di Francesco Malacarne Ingegnere di I Classe.

¹ È probabilmente per questa occasione che il Craffonara dipinge, quale dono di nozze, il ritratto della famiglia Malacarne-de Cassinis alla cui scheda si rimanda.

² Cfr. E. ZANIBONI *Giuseppe Craffonara*, Trento 1954.

³ Per notizie maggiori sulla vita e sull'attività di Luigi Trezza cfr. L. CAMERLENGO in A.A.V.V. *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, Verona 1988, pp. 363-374.

⁴ Cfr. M. T. FRANCO *Giuseppe Barbieri e lo sviluppo urbanistico della città di Verona nel primo Ottocento* in Studi Storici Veronesi L. Simeoni, anno accademico 1976-77 voll. XXVI e XXVII, pp. 152-182.

⁵ Cfr. P. RIGOLI *Feste, spettacoli, apparati per il Congresso di Verona* in A.A.V.V. *Il Veneto e l'Austria* catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 466-469.

⁶ Buona parte del vecchio edificio del I.R. Liceo Convitto poi «Liceo Ginnasio di Stafo Scipione Maffei», già convento dei Domenicani venne demolito alla fine degli anni Cinquanta di questo secolo.

⁷ L'Educandato «agli Angeli» venne completamente ricostruito dopo le distruzioni della II Guerra Mondiale.

⁸ O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di A. Palladio*, Vicenza 1776-1783.

BREVE REGESTO DELLE OPERE
DI FRANCESCO MALACARNE
CONSERVATE A VERONA

BIBLIOTECA CIVICA DI VERONA

Sez. Stampe: 2 i. 11-13

Tre disegni a penna con colorazioni ad acquarello
mm. 870 x 663, 760 x 510, 510 x 710.

Si tratta di tre disegni relativi le planimetrie del Collegio per fanciulle agli Angeli di Verona redatti: due in data 20 Marzo 1816, per lavori di modifica interni «soprattutto ad uso infermeria», uno in data 7 luglio 1818 a documentazione dei lavori eseguiti.

Sez. Stampe: 4 f. 15

Disegno a penna con colorazioni ad acquarello
mm. 1040 x 390 «Disegno riguardante la rampa della Chiusa in Verona li 11 Maggio 1812» «F. Malacarne per copia conforme».

Sez. Stampe: 4 g. 17

Incisioni con colorazioni ad acquarello mm. 615 x 480
«Dipartimento dell'Alto Adige rappresentato in Distretti, Cantoni e Capiluoghi di Municipio dell'Ing. Francesco Malacarne per prova del suo metodo papirografico, in Trento in Settembre 1810» legenda dei «Segni» e scala in «Chilometri» e in «Miriametri».

Sez. Stampe: 4 i. 12

Disegno con colorazioni ad acquarello mm. 482 x 680
«Tipo Della Montagna Montesel di ragione degli Originari di Pesina con una porzione contenziosa con i Comunisti non Originari, la quale è divisa da una linea rossa stando a Mezzodi, esteso dai sottoscritti in conformità del Processo Verbale fatto in luogo li 24 S.bre 1816, a cui questo forma corredo» «Francesco Malacarne».

Sez. Stampe: 2 e. 3, 2 b. 57

Incisione in rame mm. 472 x 613

«La città di Verona con le indicazioni degli alloggi de' Sovrani, Principi, Dignitarj e di varj distinti Personaggi che intervennero al Grande Congresso d'Europa descritti nell'unito prospetto. Dall'Imperiale Regio Ingegnere di I Classe f.f. d'Ingegnere in Capo F. Malacarne».

Ripresa della precedente pianta del Da Persico del 1819 con le strutture difensive della situazione antecedente lo smantellamento francese ed austriaco, cfr. G. Mazzi *La cartografia: materiali per la storia urbanistica di Verona* in A.A.V.V. *Ritratto di Verona*, Verona 1978, pag. 608.

Sez. Stampe: 6 a. 39 miscellanea 9

pag. 1:

1. incisione mm. 72 x 128: «marmo trovato escavando una cantina di Calisto Zoina in Riva ora posseduto dalla famiglia Meneghelli» «riporto chimico».

2. Incisione mm. 132 x 200: altare a forma di arco trionfale romano con figure veronesiane nei pennacchi dell'arco e neoclassiche tra le semicolonne, in alto nel coronamento bassorilievo con martirio di S. Giovanni Nepomuceno

3. Incisione mm. 62 x 128: «Indizio di un basso rilievo esistente negli avanzi sotterrati del contromuro dell'Anfiteatro di Verona».

4. Incisione mm. 282 x 234. «Piano della città di Trento levato per ordine di S. E. il Generale Vial in dicembre 1809 e qui impresso con uno stampo di Carta dell'Ingegnere Fran.co Malacarne in prova di quella nuova maniera da lui ideata» «li 8 giugno 1810» con legenda delle «Indicazioni» e misure in «Pertiche di Trento» e in «Metri».

pag. 41 incisione mm. 122 x 161: Pala con santi «Stampa chimica» «F. Malacarne delineò».

pag. 42 incisione mm. 160 x 205: «Pressappoco della pittura che esisteva nella facciata della casa di Giacomo Castellani al Ponte della Pietra che fu demolita per allargare la strada li 3 Novembre 1817» «Stampa chimica» «F. Malacarne delineò».

pag. 43 incisione mm. 155 x 210: Altare.

pag. 44 incisione mm. 190 x 260: Figura di nudo «Gio. Fracasso Inv.» «Impressione chimica F.M.».

pag. 45 incisione mm. 280 x 216: «Naiade» «Lorenzo -illeggibile- inc.» «Impressione chimica F. M.».

pag. 46 incisione mm. 210 x 290: «Indizio d'una Statua esistente in Verona nel cortile dell'albergo della Torre» «tratta da mano inesperta ed impressa col metodo chimico li 15 Gennaio 1818».

pag. 47 incisione mm. 313 x 230: «Prova collo stampo di carta secondo il metodo dell'Ing.re Malacarne disegnata da Giuseppe Crafonara da un quadro di Raffaello esistente appresso il sig. Gio. Formenti di Riva».

pag. 48 incisione mm. 232 x 333: ritratto muliebre da copia di Sebastiano del Piombo allora nella collezione Da Persico di

Verona e attribuita a Raffaello, ora al Museo Civico di Castelveccchio di Verona.

pag. 49 incisione mm. 234 x 335: «Indizio d'uno studio di Giuseppe Craffonara in Roma tratto chimicamente in Verona li 14 febbraio 1818 F.M.».

Sez. Stampe: 6 a. 40 miscellanea 12

pag. 3

1. incisione mm. 60 x 75: bucranio «pietra» «F.M.»
2. incisione mm. 60 x 60: panoplia «P. tenera» «F.M.».

pag. 19

1. incisione mm. 218 x 280: «Progetto per la facciata della Porta di San Giorgio in Verona verso la città» «Stampa chimica» «F.M.» - a penna «Ing. Malacarne 1817».
2. incisione mm. 145 x 157: «Indizio della Porta dei Bombardieri in Verona» «Verona 1818» «Riporto chimico» «F.M.».

pag. 20

1. incisione mm. 290 x 162: «Progetto per la facciata della Porta di San Giorgio di Verona riguardante la città».
2. incisione mm. 294 x 183: pianta della stessa «Riporto chimico Verona 1817», a penna «Fran.co Malacarne Ing.re inventò ed incise 1817».
3. incisione mm. 140 x 138: spaccato della stessa.

pag. 23

1. incisione mm. 222 x 234: «Bastione delle Boccare in Verona» «Malacarne disegnò e scolpì 1817».
2. incisione mm. 120 x 165: «Esiste a Volargne all'ingresso del cortile spettante al Sig. Benedetto Del Bene» «Riporto chimico F. Malacarne Ing.re» scala in «Palmi» e «Metri».

pag. 40 disegno a penna con colorazioni ad acquarello mm. 420 x 285: spaccato di un teatro firmato «F. Malacarne inv.».

pag. 41 incisione mm. 197 x 257: Tondo raffigurante due putti «esperimento del metodo papirografico dell'ing. Francesco Malacarne in Trento 10 giugno 1810».

pag. 68

1. Disegno a penna con colorazioni ad acquarello mm. 172 x 185: progetto per monumento funebre «dicesi proposto per il nob. v.se V. Fran.co Labia che annegò nell'Adige in Verona» «F. Malacarne».
2. incisione mm. 107 x 140: Progetto per finestra ad arco con doppia variante.
3. incisione mm. 64 x 85: Ara «Esiste nel campanile di S. Bonifacio» «Impresso in Pietra F.M.».
4. incisione mm. 87 x 112: «Padiglione erettosi in occasione del passaggio di S.M.I.R.A. Franc. I alla Bevilacqua li 22 dicembre 1815» «Pietra Biancone» «F.M.I.».

pag. 109 incisione mm. 111 x 142: «quadro antico esistente presso l'Ingegnere Malacarne in Verona di grandezza quattro volte maggiore».

pag. 112 incisione mm. 90 x 60: moneta recto e verso «Riporto» «Lithographia».

ARCHIVIO DI STATO DI VERONA

– Verona Campagna n° 58 n° 5 busta loc. Ponte della Pietra: Disegno a penna con colorazioni ad acquarello dello spaccato e delle fondazioni del Ponte della Pietra a Verona mm. 700 x 530 «F. Malacarne Ing.».

– Verona Congregazione Municipale busta 520 Liceo Convitto di Verona

Tre disegni a penna mm. 760 x 530, 760 x 515, 760 x 510. Si tratta di tre disegni relativi le planimetrie del Liceo Convitto di Verona con proposte di lavori di modifica della Biblioteca e del Gabinetto di Storia Naturale, redatti in data 3 Luglio 1823 e firmati «F. Malacarne f.f. di Ingegnere in Capo».

«COLLO STAMPO DI CARTA».

TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE NELL'INCISIONE DI PRIMO OTTOCENTO A VERONA
E ALCUNE PROVE GRAFICHE DI GIUSEPPE CRAFTONARA

Giorgio Marini

Fragile, declinante ormai rispetto ai vertici qualitativi raggiunti nel pieno Settecento, la tradizione incisoria veronese – o quantomeno la sua componente più esplicitamente votata alla documentazione figurativa – viene scossa agli inizi del nuovo secolo da un fenomeno di radicale sovvertimento¹. Al trauma del sistematico saccheggio, già dall'occupazione napoleonica del 1797, dei capolavori più significativi in città, destinati al costituendo Musée Central des Arts come pretestuoso credito per danni di guerra, si sarebbero presto venute a sommare le demaniazioni dei beni ecclesiastici, moltiplicando le occasioni di preda e dispersione di un patrimonio esposto ad ogni offesa. Trauma paradossalmente salutare, se tuttavia giovò a rinnovare l'indagine sulle radici della cultura figurativa locale e l'istanza della sua tutela, di cui si fece tenace interprete il pittore Saverio Dalla Rosa². Chiamato a far parte nel 1801 della Commissione sopra i Monasteri per censirne i beni mobili, gli venne dato incarico nel 1803 dalla Municipalità di redigere il *Catastico* delle opere d'arte esistenti in Verona, compito vissuto non senza contrasto tra un'iniziale adesione all'utopia giacobina e il ruolo di funzionario preposto alla salvaguardia dell'eredità artistica cittadina, di cui di fatto venne investito, e che spesso lo pose in conflitto con gli interessi di vecchi e nuovi amministratori. Il suo impegno per la costituzione di una pinacoteca pubblica si precisa sul piano teorico come rivendicazione del diritto di cittadinanza, nella mappa della storiografia artistica allora in corso di definizione, per una

'scuola veronese' pienamente autonoma, a dispetto delle lacune lasciate da Lanzi nella sua *Storia pittorica*.

La coscienza di una cesura insanabile con il passato, che si farà consapevole solo più avanti, si riflette dunque da subito nella ricerca di una precisa identità culturale a cui poter vantare l'appartenenza, che si estrinseca in un vasto disegno di classificazione e documentazione. Ciò che qui più conta è infatti il piano, concepito da Dalla Rosa all'indomani dell'incarico ufficiale di direttore dell'Accademia, della pubblicazione di un'opera organica in cui commentare e illustrare i capolavori della «Scuola Veronese di Pittura» con il tramite grafico delle incisioni di Gaetano Zancon³. Certo, nelle estenuanti more amministrative che avrebbero rimandato l'apertura ufficiale della Galleria Comunale fino al 1827, il progetto editoriale si doveva caricare nelle intenzioni di un valore suppletivo, una sorta di «museo immaginario» in cui poter comprendere anche opere materialmente non reperibili, come i dipinti già trasferiti a Parigi e di cui si sottintende in tal modo un'implicita rivendicazione. Così questo, che non fu che un aspetto – e nemmeno il più eloquente – dell'urgenza di un disegno eccezionalmente consapevole del valore e della necessità conservativa della cultura artistica cittadina, finì col gravare in maniera decisiva sulla tradizione incisoria locale, segnandone i destini lungo tutto il secolo, arrivando a collegarsi idealmente alla documentazione grafica di Cavalcaselle.

Con l'autorità che le deriva dal provenire dal

cuore della cultura accademica, e per l'indisusso credito goduto da Dalla Rosa, la raccolta diviene così normativa per il futuro percorso dell'incisione veronese, e ciò significava consegnarne inevitabilmente le energie residue all'ambito della grafica di traduzione. Ma sembra ormai tramontato il gusto per la morbida resa luministica delle stampe di Giandomenico Lorenzi, o per le lucide interpretazioni bulinistiche del classicismo di Domenico Cunego - che pure arrivano entrambi a lambire anagraficamente il nuovo secolo - mentre l'attività del figlio di quest'ultimo, Luigi, veronese solo di nascita, è da ascrivere appieno a quel fenomeno che a Roma vede già il culto di Raffaello cedere lentamente a quello di Canova.

Il referente grafico per Zancon, giunto a Verona con una solida esperienza di riproduzione presso la bassanese Calcografia Remondini, si sposta piuttosto verso gli interessi documentari di Giovanni Benini, insegnante all'Accademia tra il 1778 e il 1805, o verso le ricerche tecniche del coetaneo Tommaso Todeschini ⁴.

Alla perdita di una salda identità classicista, che risale indietro nel secolo precedente a Balestra, a Rotari, e a tutta una schiera di traduzioni cignarolesche, sembra supplire infatti nel percorso dell'incisione veronese la possibilità di farsi strumento rigoroso per la didattica e la documentazione figurativa. In questo senso, nel manifesto a stampa datato 28 maggio 1806 che invita alla sottoscrizione al piano editoriale, sottolineando i meriti conoscitivi e divulgativi dell'incisione di traduzione Dalla Rosa giustifica, sull'autorevole esempio degli *Annales* parigini di Ch. P. Landon, la scelta grafica che prevede le tavole incise «a soli contorni e semplici tratti e senza alcun chiaroscuro; metodo ed esempio che dovrebbero dalle Scuole di Pittura, e dalle Città tutte adottare ad onore del Genio Italiano, poiché pubblicandosi in raccolte poco voluminose, meno imponenti, e pochissimo dispendiose, e soprattutto con una prontezza così sorprendente e necessaria per esaurire il grande

impegno, un numero cotanto grande di opere pregevolissime, si farebbero circolare con eguale prontezza queste rispettive pittoriche ricchezze dovunque si stimano le Belle-Arti con vantaggio riflessibile per l'avanzamento delle medesime, per il commercio reciproco, e per l'onore sempre maggiore dei luoghi, dove esse esistono, e delli benemeriti loro Autori» ⁵.

Certamente imputabile a necessità editoriali, in termini di economicità e rapidità di esecuzione, la scelta verso questa tecnica semplificata, che forniva solo generiche indicazioni sulla composizione dei modelli riprodotti, si allinea infatti ad un gusto grafico che si andava largamente affermando a seguito della crescente fortuna degli album al tratto di Flaxman, ma che si imponeva contemporaneamente come il più adeguato mezzo di illustrazione presso un pubblico specialistico di studiosi e di critici.

Perfettamente coerenti con questa linea si pongono i materiali grafici di Giuseppe Craffonara conservati al Museo di Castelvechio, del tutto sconosciuti alla letteratura sull'artista ma largamente indicativi della sua adesione alla cultura figurativa espressa dall'Accademia negli anni del suo breve tirocinio veronese; e precedente non secondario, seppur remoto, per la sua più nota opera di traduzione dai capolavori vaticani, pubblicata a Roma con il commento di Giuseppe Antonio Guattani.

La *Raccolta di n. 60 Stampe delle più celebri Pitture di Verona* pubblicata da Zancon senza commento nel 1807, mentre il progetto di Dalla Rosa sembrava ormai arenarsi definitivamente per la sua stessa vastità, inaugura così in città un filone di importanti iniziative editoriali di storiografia artistica illustrate a contorno, che andranno ben oltre la metà del secolo, dalle tavole di Paolino Calari per la raccolta Albarelli del 1818, alle incisioni di Lorenzo Muttoni per la Galleria Bernasconi, nel 1851, o per la monografia di Aleardi sul Cavazzola, del 1853, fino alla raccolta



Giuseppe Craffonara da Paolo Farinati, *Figura allegorica*, acquaforte. Verona, Museo di Castelvechio.



Saverio Dalla Rosa da Paolo Farinati, *Adamo ed Eva dopo il peccato*, acquaforte. Verona, Museo di Castelvechio.



Gaetano Zancon da Paolo Farinati, *Adamo ed Eva dopo il peccato*, acquaforte. Verona, Museo di Castelvechio.

di Pietro Nanin sulla decorazione affrescata a Verona, edita nel 1864 ⁶.

Sotto il profilo formale le due piccole matrici incise con soggetti tratti da Paolo Farinati risultano assolutamente accostabili alle tavole della *Raccolta* dello Zancon o ancor meglio - nelle maggiori variazioni del tratto, che conserva peraltro un estremo rigore lineare - a quelle per le *Opere scielte de' più celebri Pittori Italiani fin'ora inedite, Disegnate ed incise da Gaetano Zancon in Verona* (1809), e se ne può ipotizzare un percorso comune di provenienza al Museo, con un fondo costituitosi presso l'Accademia. Ancora più esplicita è la scelta del modello pittorico, che trova nel Farinati frescante una programmatica continuità con la

insospettata e vasta fortuna riproduttiva del pittore in ambito accademico, dalle serie tardosettecentesche di Giovanni Benini derivate dai cicli di palazzo Fregoso o di casa Sebastiani - contemporanee alle copie pittoriche di Giorgio Anselmi ora a Castelvechio - ad alcune prove giovanili dello stesso Dalla Rosa dagli affreschi in SS. Nazaro e Celso, riprese poi in controparte nelle tavole al tratto di Zancon. L'atteggiamento sotteso alla traduzione di questi soggetti, a quelle date ancora nella sede originaria della «Sala della musica» di palazzo Guarienti alla Bra', pare scostarsi però dall'ottica specifica della documentazione di un patrimonio in pericolo di dispersione, preferendo le piuttosto la ricerca di esempi cui potersi riferire

come fonte figurativa. Così come un problema di modelli - e tanto più se ritenuto di Raffaello - si rivela l'interesse riproduttorio per il quadro di Willem Key con la *Genealogia della Vergine*, di cui esegue una copia su tela ed un'incisione al tratto - forse non immune da intenti promozionali per la vendita del dipinto - realizzata «collo stampo di

carta, secondo il metodo dell'Ing.re Malacarne».

Lo sperimentalismo amatoriale nelle tecniche grafiche del suo primo mecenate, Francesco Malacarne, si rivela un aspetto carico di sorprese nel campo ancora poco indagato degli «incunaboli della litografia in Italia»⁷. Interessi artistici e ragioni di carattere scientifico certamente si mesco-

Giuseppe Craffonara da Willem Key, *Genealogia della Vergine*, autografia. Verona, Museo di Castelvechio.



*Prova dello stampo di carta secondo il metodo dell'Ing.^{re} Malacarne disegnata da Giuseppe Craffonara
da un quadro di Raffaello esistente appeso al sig.^{ro} Formelli di Ancona.*

lano in pari misura nella adesione entusiasta di questi all'utopia della nuova tecnica litografica, che promette nuove prospettive all'industria editoriale in forza della sua rapidità e facilità di esecuzione, e si annuncia come mezzo di produzione e diffusione delle immagini potenzialmente immediato e illimitato. E il tirocinio artistico di Craffonara, che l'ingegnere trentino promosse, può leggersi a questo riguardo come proiezione delle sue velleità di incisore dilettante, come banco di prova per l'applicazione del suo «metodo papirografico». Nell'ambiguità terminologica, che i materiali noti di Malacarne testimoniano in continua evoluzione, esso sembra da intendersi come un diretto portato dei suoi interessi topografici e di disegno tecnico. Il procedimento dell'autografia, in cui un supporto cartaceo consente il trasferimento di un disegno dalla carta alla lastra, agevola infatti il processo di traduzione laddove l'operatore può disegnare - e quindi poi ottenere a stampa - composizioni nello stesso verso degli originali.

Le applicazioni di questo metodo tradiscono la dimensione strumentale in relazione alla attività professionale di Malacarne, e rivelano insieme le tappe di un processo verso la sua piena consapevolezza terminologica e tecnica - «esperimento papirografico», «riporto» o «impressione chimica» e infine «riporto-lithographia» - ampiamente documentate dalle raccolte miscellanee legate dall'architetto Luigi Trezza alla Biblioteca Civica di Verona⁸. A metà strada fra il repertorio di ornamentistica, il collezionismo e la documentazione delle sue sperimentazioni grafiche, gli albums compendiano in maniera significativa tutte le contraddizioni che convivevano allora nell'ambito, ancora agli esordi, della litografia italiana. Prospetti architettonici, monumenti, monete antiche e materiali archeologici - senz'altro da considerare i primi esempi di incisione litografica realizzati a Verona - si mescolano nei fogli di Malacarne a traduzioni di affreschi perduti, con intenti docu-

mentari che rimandano a Dalla Rosa, e a tutto quanto si prestasse ad una rapida desunzione al tratto senza chiaroscuro. Nelle difficoltà tecniche e culturali che avrebbero rimandato l'affermazione più clamorosa e generalizzata del linguaggio litografico al terzo decennio del secolo, in pieno clima di 'rivincita della calcografia' queste litografie a contorno si assimilano infatti al gusto ancora imperante nelle illustrazioni di documentazione artistica, in palese contrasto con le possibilità chiaroscurali del nuovo mezzo grafico⁹.

Questo si presenta al suo esordio come il procedimento più agevole e fedele per la riproduzione delle altre tecniche artistiche, come i facsimile dei disegni ad imitazione del lapis o della sanguigna, nel solco aperto alla fine del Settecento dalle tecniche calcografiche più specifiche come l'acquatinta, la maniera nera, l'incisione a granito. Illuminanti in tal senso risultano altri materiali conservati nella miscellanea, che rivelano i rapporti di Malacarne con i due pionieri della tecnica litografica in Italia, Giuseppe De Werz e Giovanni Dall'Armi, anch'essi non a caso di origine trentina e attivi dall'inizio del secolo rispettivamente a Milano e a Roma.

Un documento delle sperimentazioni della Poliautografia De Werz - cui collaborano agli esordi artisti come Appiani e Bossi - è la piccola testa di putto di ispirazione correggesca disegnata dall'Appiani verso il 1809, che ricalca da vicino il ritratto del figlio Costantino, del 1811, oggi al Castello Sforzesco di Milano, la cui attribuzione sembra confermata dalla grafia della firma in calce ad un altro studio con viso infantile, già in collezione privata a Dresda¹⁰.

Da assegnare in tutta evidenza al 'catalogo' delle impressioni chimiche di Malacarne, risulta invece il *Baccanale* - copia con lievi varianti di una delle diciannove tavole con *Scherzi di putti* incise da Lorenzo Loli ad illustrare il volume di Filippo Guasta Villani edito nel 1640 - già ritenuto opera di Bossi¹¹.



Andrea Appiani, *Putto*, litografia De Werz, Milano, ca. 1809. Verona Biblioteca Civica.



Francesco Malacarne, copia da Lorenzo Loli, *Baccanale di putti*, autografia, 1810. Verona, Biblioteca Civica.

La dimensione di questa ricerca fatica a varcare la soglia del tutto privata di un entusiasmo da amatore, anche quando potrà giovare, come tramite diretto, del ruolo di veicolo di nuovi orientamenti di gusto che da Roma continuerà ad esercitare Craffonara. È senz'altro questi la fonte immediata per la *Najade* incisa da Malacarne, copia da una tavola pubblicata nel 1817 ad illustrare gli esiti più recenti della scultura canoviana nelle *Memorie enciclopediche* redatte da Guattani per la stamperia De Romanis, facendo ipotizzare già

precisi rapporti tra l'artista rivano e il futuro curatore della sua raccolta di incisioni dai dipinti vaticani.

Ma certo non solo in tale direzione doveva muovere questo travaso di novità figurative, se Craffonara rivela un mai reciso legame con la propria formazione veronese e l'incisione locale e se ancora, tra i materiali del suo studio, si troveranno le tavole del fregio di Brusasorci in palazzo Ridolfi incise al tratto da Agostino Comerio e pubblicate nel 1830.

¹ Per un panorama sull'incisione veronese fra Sette e Ottocento e la formazione della raccolta di stampe presso l'Accademia di Pittura e Scultura, si veda S. MARINELLI, *L'incisione a Verona e la collezione di stampe del Museo di Castelvecchio*, in G. DILLON, S. MARINELLI, G. MARINI, *La collezione di stampe antiche - Museo di Castelvecchio Verona*, catalogo della mostra Verona, Milano 1985, pp. 9-16.

² Su Saverio Dalla Rosa si veda la scheda biografica di E. RAMA in *La pittura in Italia. - Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1989, II, p. 690 e la bibliografia ivi citata.

³ Per Gaetano Zancon cfr. G. MARINI, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1986, p. 145; G. MARINI, *Società e diffusione delle immagini alla fine del Settecento. L'incisione di traduzione e il caso di Gaetano Zancon*, in *Alla fine dell'Antico Regime*, atti del convegno, Trento 1988, in corso di pubblicazione.

⁴ Per alcuni esempi dell'attività grafica di G. Benini, T. Todeschini, G. Zancon e S. Dalla Rosa, cfr. G. DILLON, S. MARINELLI, G. MARINI, *La collezione di stampe antiche cit.*, 1985, pp. 156-170.

⁵ S[averio] D[alla] R[osa], *Agli amatori delle Belle Arti*, in *Raccolta di n. 60 Stampe delle più celebri Pitture di Verona*, Verona, De Giorgi, [1807].

⁶ Cfr. P. CALIARI, *La Pinacoteca Albarelli*, a cura di F. Dal

Forno, Verona 1975; G. DILLON, S. MARINELLI, G. MARINI, *La collezione di stampe antiche cit.*, 1985, pp. 173, 174, 184.

⁷ Cfr. G. FUMAGALLI, *Incunaboli della litografia in Italia. Milano o Roma?*, in «Maso Finiguerra», 1937, pp. 100-101.

⁸ Verona, Biblioteca Civica, Sez. stampe, 6 a 39 miscellanea 9, 6 a 40 miscellanea 12. Per un esame più completo del materiale grafico raccolto da L. Trezza si veda l'intervento in catalogo di F. Monicelli.

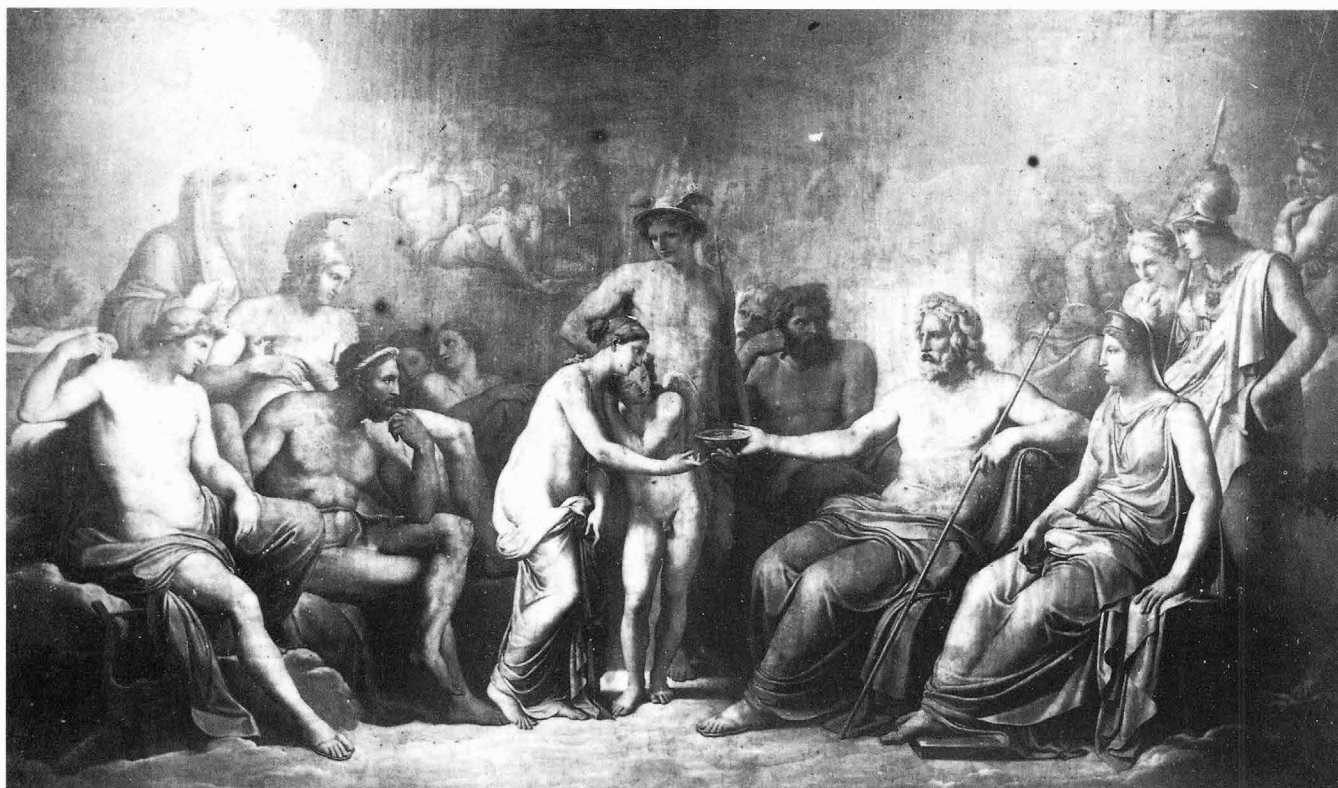
⁹ In merito a queste problematiche cfr. E. SPALLETI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Torino 1979, pp. 441-453 e F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, Vol. 9/II, Torino, 1981, pp. 332-334, 381-392.

¹⁰ H. SCHWARZ, *Unbekannte französische und italienische Lithographie - Inkunabeln in Wiener Sammlungen*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für Verrielfältigende Kunst», Beilage der «Graphischen Kunst», 1921, n. 2/3, p. 40; L. OZZOLA, *La litografia italiana dal 1805 al 1870*, Roma 1923, p. 29; H. SCHWARZ, *Eine unbekannte Lithographie von Andrea Appiani*, in «Graphischen Kunst», 1937, pp. 109-110.

¹¹ A. CALABI, *Saggio sulla litografia. La prima produzione italiana in rapporto a quella degli altri paesi sino al 1840*, Milano 1958, pp. 22, 53, 66, 71.

Francesco Malacarne, copia da Antonio Banzo da Canova, *Naiade*, ca. 1817. Verona, Biblioteca Civica.





V. Camuccini, *Il convito degli dei alle nozze di Amore e Psiche*, 1810-1816, già a Roma, Palazzo Torlonia.

L'AMBIENTE ROMANO



F. Hayez, *Fondazione delle Scuole del Disegno*, 1817, Roma, Musei Vaticani, Corridoio Chiaramonti.



G. Bezzuoli, copia dalla *Scuola di Atene*, 1819, Brescia, Pinacoteca Tosio.

Seguendo un tirocinio consueto agli artisti trentini, Giuseppe Craffonara, dopo gli anni dell'apprendistato veronese, poteva recarsi nel 1816 a Roma per completarvi la formazione e cercarvi quel lancio professionale divenuto sempre più difficile soprattutto per un artista di provincia. Grazie a ripetute sovvenzioni da parte delle autorità asburgiche e a diverse occasioni di impiego finirà con il consumarvi, sino al 1830, la maggiore e più decisiva parte della sua vicenda artistica.

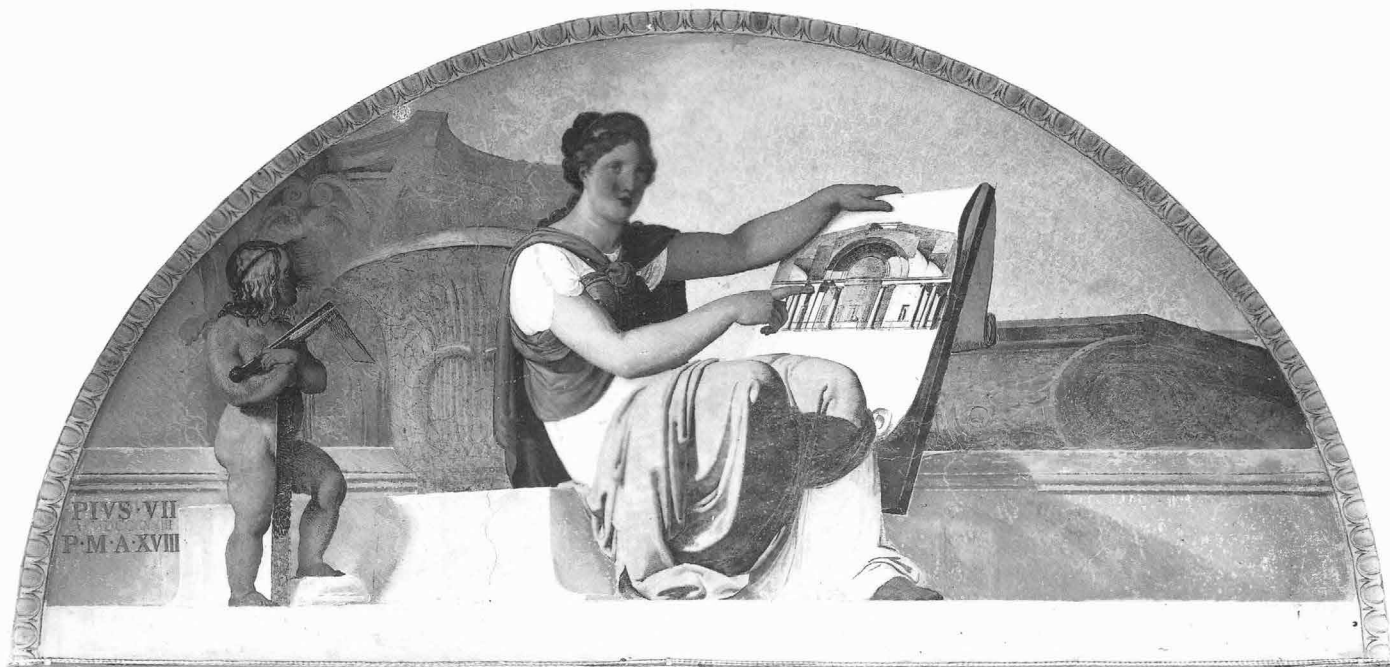
La scelta di Roma continuava ad essere obbligata. Nonostante infatti cominciasse da qualche parte, e soprattutto a Milano, a manifestarsi il dissenso in nome delle tradizioni locali o di sollecitazioni più moderne, quello restava oggettivamente il luogo più qualificato per la formazione e l'apprendimento professionale di un artista; così come le numerose presenze straniere ne facevano ancora il centro di un mercato dal respiro cosmopolita.

Roma rimaneva prima di tutto il grandioso cantiere per soddisfare le esigenze non solo locali di pittura monumentale, ma per rifornire di immagini sacre più aggiornate le chiese italiane, che continuavano infatti a inviare le loro richieste agli studi romani¹. Specialmente in questa logica si spiega la carriera romana dei pittori trentini e tirolesi, che erano stati tra i protagonisti della prima fase neoclassica. Craffonara sapeva del successo ariso alla dinastia degli Unterperger, da Cristoforo, addirittura impegnato, come coordinatore tra il 1778 e 1785 della riproduzione delle

Logge raffaellesche per il palazzo imperiale di Pietroburgo, in una delle imprese più emblematiche del Neoclassicismo, a Giuseppe che aveva preso il posto occupato dal padre all'interno di un inossidabile accademismo, continuando ad inviare quadri da Roma alle chiese trentine, come la bella pala nella pieve di Cavalese in Val di Fiemme².

Ma il rapporto con la cultura accademico classicista era stato intenso soprattutto nell'ambiente di Rovereto (così vicino a Riva e molto frequentato da Craffonara) grazie alle relazioni tra l'architetto Ambrogio Rosmini, zio del filosofo, e Cristoforo Unterperger, significativamente accertato dalla presenza di importanti tele romane, come quelle di Giovanni Maspani, a casa Rosmini. Entro questa stessa linea di gusto la chiesa di San Martino a Trento poteva divenire una vera e propria palestra dell'accademismo di matrice emiliana e romana, dove i grandi dipinti di Giuseppe Varotti, Giuseppe Marchesi, Giorgio Anselmi, Martin Knoller e la pala maggiore affidata a Giambettino Cignaroli dovranno certamente colpire e stupire il giovane pittore salito su da Riva³.

Tra tutti questi l'esempio più invidiabile restava quello dell'artista tirolese Martin Knoller, che, nella Roma entusiasmata dalle dottrine di Winkelmann e del Mengs, aveva saputo spogliarsi degli abiti barocchi per poi divenire, grazie a potenti protettori e alle successive relazioni con l'Accademia di Belle Arti a Milano, uno dei rappresentanti ufficiali della cultura neoclassica. Il prestigio e il nuovo linguaggio da lui acquisiti a Roma risultarono ben spendibili a livello locale,



Attribuito a G. Craffonara, *L'Architettura rimessa in onore*, post 1818, Roma, Musei Vaticani, Corridoio Chiaramonti.

dove, richiesto da molte committenze ecclesiastiche, costituì il riferimento più aggiornato per gli artisti locali. Bastava salire a Gries, poco sopra Bolzano, e confrontare i suoi affreschi del 1771-73 con le pale degli altari laterali, dipinte tra 1795 e 1803, per verificare il passaggio dall'accademia barocca a quella neoclassica. Conversione questa che non era sempre agevole, e l'opera del Craffonara in tempi già molto diversi continuerà a dimostrarlo, in un ambito artistico come quello trentino e tirolese profondamente condizionato da una delle più illustri tradizioni barocche europee ⁴.

Infine la vicenda eccentrica di un pittore di straordinarie qualità, che però non era andato oltre Verona e Brescia, come Domenico Zeni ⁵, confermava la necessità di risciacquare i propri pennelli nel Tevere. Restava in realtà il rischio di perdere una propria identità, che lo Zeni, scomparso a Brescia dove s'era trasferito nel 1819, lasciandovi l'interessante *Deposizione* in Santa Maria della

Pace, riuscì a conservare, sembrandoci oggi un pittore tanto più complesso e vivace rispetto a Craffonara certamente appiattito sotto il peso del modello accademico romano divenuto lingua nazionale. Una lingua che in lui finiva con il reprimere qualsiasi suggestione vernacolare o i richiami alle tradizioni del luogo, ben affioranti invece nei Nazareni tedeschi o negli stessi pittori tirolesi contemporanei come Joseph Anton Koch ⁶ o Anton Psenner ⁷, l'uno frequentazione consueta negli anni romani, l'altro rivale una volta rientrato in patria.

A Roma Craffonara era andato con le credenziali giuste, destinato grazie all'intervento del suo mecenate veronese Francesco Malacarne ad entrare nella cerchia degli artisti veneti e trentini protetti ed incoraggiati da Canova. Frequentare quel centro della Roma cosmopolita che era l'atelier del grande scultore offriva molteplici occasioni d'incontro, oltre alla possibilità di con-

frontarsi con le forme divine create da colui che continuava ad essere considerato come il massimo artista vivente.

Gli interessi così esclusivi del giovane artista rivano per l'iconografia sacra e il linguaggio accademico circoscrivevano molto le possibilità di dialogo con l'arte canoviana, anche se sembra molto intensa la suggestione di opere un po' eccentriche nel percorso dello scultore, come il *Compianto di Cristo* (gesso, Possagno, Gipsoteca), realizzato nel 1800 e tradotto in marmo da Antonio d'Este, direttore dello studio canoviano, del quale rimane anche un'incisione di Pietro Vitali; o come, più plausibilmente per il maggior rigore accademico anticipatore del gusto purista, il secondo *Compianto*, il modello eseguito nel novembre del 1821 (quindi certamente ammirato dal trentino) di un gruppo in marmo, che, richiesto da Quatremère de Quincy per la chiesa parigina di Saint-Sulpice, rimase irrealizzato. Mentre Bartolomeo Ferrari ne trarrà una copia in bronzo per il tempio canoviano di Possagno ed una in marmo per la chiesa di Terracina, la fortuna dell'opera rimarrà affidata soprattutto alla bella traduzione calcografica di Giovanni Battista Balestra ⁸.

In quest'ultima opera il riferimento, notato nel 1964 da Hubert, alla *Pietà* di Fra' Bartolomeo a Palazzo Pitti può confermare la suggestione esercitata su Craffonara sempre così interessato a Raffaello e allo studio del classicismo rinascimentale.

L'unica frequentazione che, anche se non documentata, può considerarsi certa fu quella di Giovanni Tognoli, originario di Bianco in Valsugana e più anziano di soli quattro anni, un pittore che dall'Accademia del Regno Italico a Palazzo Venezia, dove si era formato con Hayez, Demin, Guizzardi e Palagi ⁹, era passato ad una frequentazione assidua dell'atelier canoviano. Personaggio ancora poco noto, sappiamo che si recò a Roma come pensionato dell'Accademia milanese, dove aveva seguito i corsi dell'incisore Giuseppe Lon-

ghi. Continuando ad occuparsi d'incisione, ma specializzandosi anche verso gli anni venti in ritratti e scene di caccia, generi molto ricercati dai viaggiatori, potrà divenire professore dell'Accademia artistica inglese a Roma ¹⁰.

Se gli interessanti saggi accademici del Tognoli e la sua competenza calcografica devono aver contato non poco nella formazione romana di Craffonara, almeno sino all'exploit dell'illustrazione della Pinacoteca Vaticana, le sue scelte andarono in una direzione molto diversa. Non erano certamente più gli anni, mutato il clima politico e scomparsi dalla scena romana i protagonisti (soprattutto Palagi, che dal 1815 si era trasferito definitivamente a Milano, ed Hayez, che nel giugno del 1817 ritornerà a Venezia), della sperimentazione dell'Accademia italica a Palazzo Venezia entusiasticamente incoraggiata da Antonio Canova e Giuseppe Tambroni. Di conseguenza quella dell'iscrizione alla veneranda Accademia di San Luca ¹¹ rimaneva una scelta obbligata per un artista cui soprattutto interessasse una sicura preparazione professionale e naturale per un giovane come Craffonara, che un po' smarrito di fronte ai venti secessionisti come quello nazareno che movimentavano l'ambiente romano, doveva trovare le vecchie mura della scuola arroccata nel Campidoglio una conferma di quelle certezze classiciste apprese negli anni veronesi o osservate nei dipinti di Cignaroli, Unterperger, Knoller. Gli attestati a noi giunti, segnalati già dallo Zaniboni e riesaminati dallo Stolzenburg, confermano una formazione garantita dal più tradizionalista tra gli insegnanti dell'Accademia in quegli anni Andrea Pozzi (gli altri erano Luigi Agricola, Gaspare Landi e lo scultore Massimiliano Laboreur; solo verso la fine del 1824 è la comparsa di Thorvaldsen).

Egli, che deve aver condizionato decisamente le scelte del giovane artista, rappresentava la continuità tra la tradizione dell'accademismo classicista settecentesco e le istanze neoclassiche, in realtà interpretate con molta cautela. Il suo successo,

intorno agli anni venti, con grandi dipinti come il *Beato Giovanni della Concezione* (dono per il papa dei trinitari Scalzi), la *Morte di San Giuseppe* (per i padri della Missione di Lendinara, esposta prima di lasciare Roma secondo una consuetudine tradizionale), *Santo Stefano dopo il martirio* (richiestogli da Canova per una cappella del Pantheon), si spiega bene con il contesto della Restaurazione pontificia e con l'ascendenza ancora vivissima dell'accademismo che aveva avuto come campioni Marco Benefial, Domenico Corvi, Tommaso Conca. Si tratta di macchine devozionali piuttosto complesse il cui eclettismo è sorretto, componente che finirà poi con il prevalere in Craffonara, da una selezione neoraffaellesca dei ritmi compositivi e da una gestualità ancora d'ascendenza settecentesca ¹².

I due attestati, sottoscritti da Canova e dal Pozzi nel 1817 e nel 1818, assicurano la lealtà accademica dell'allievo, segnalato per i «buoni costumi talento e assiduità grandissima nello studio», ed ancora per risultare «così morigerato, e ben fondato nella soda pietà, che ne è l'ammirazione di tutti» ¹³.

Il giovane pittore rivano esce da queste lodi con l'aureola (poi confermata dalle scelte iconografiche, che non escono quasi mai e solo occasionalmente dall'ambito della pittura sacra, e dalla relazione con Antonio Rosmini) del pittore devoto, lontanissimo dunque dal modello scandaloso dell'artista bohémien come Hayez che tanto aveva intrigato Canova ¹⁴, ma anche dalla spiritualità anticonformista dei Nazareni.

Passeranno comunque diversi anni, a dimostrazione delle difficoltà adesso incontrate anche dagli artisti più promettenti sulla strada di una sicura affermazione professionale, prima che ottenga un'importante commissione dalla sua terra, la *Gloria di San Vigilio vescovo di Trento* eseguita nel 1825 per la parrocchiale di Stenico. Nel frattempo la sua sopravvivenza artistica ed economica era affidata, come per tanti altri in quegli anni difficili, alle magre e sempre incerte sovvenzioni statali e a

quel mercato delle copie dagli antichi maestri, soprattutto Raffaello ed i grandi del Cinquecento, fiorentino come non mai presso il pubblico dei viaggiatori stranieri sempre più in difficoltà ad assicurarsi degli autentici capolavori dell'età classica ¹⁵. La fama dell'artista verrà addirittura assicurata da una copia molto celebrata della *Deposizione* di Raffaello della raccolta Borghese eseguita nel 1818; mentre tra le altre copie documentate prevalgono quelle da famosi quadri dell'urbinate, seguito dal Domenichino e da Leonardo.

A giudicare dagli esiti figurativi non sembra che egli mettesse fuori il naso dai recinti dell'atelier di Canova e dell'Accademia di San Luca, per confrontarsi con le diverse sollecitazioni offerte da una scena artistica sempre vivace come quella romana. Le sue curiosità si limitano agli altri aspetti dell'accademismo classicista, elaborato con un piglio più moderno e teoricamente più rigoroso rispetto ai professori di San Luca negli studi di Jean-Baptiste Wicar ¹⁶ e di Vincenzo Camuccini ¹⁷. Le severe soluzioni compositive, i volumi statuari e le rielaborazioni neocinquecentesche ai limiti del citazionismo di quest'ultimo riaffiorano spesso nelle opere più impegnate di Craffonara ad iniziare dall'*Addolorata* che, iniziata nel 1824, egli donerà poi alla parrocchiale di Riva. La sostenuta retorica e la commozione dell'immagine devono molto alla *Pietà* eseguita nel 1816 per Carlo IV di Spagna, della quale Camuccini conservava nello studio il magnifico cartone preparatorio ¹⁸.

Intorno al 1824 quell'atelier fu sicuramente frequentato da un altro pittore tirolese, Alois Zimmermann, più giovane di Craffonara di circa dieci anni, che replicava in dimensioni ridotte la grande tela de *Il convito degli dei alle nozze di Amore e Psiche*, eseguita tra il 1810 ed il 1816 da Camuccini per la volta del Palazzo di Don Giovanni Torlonia duca di Bracciano a Piazza Venezia ¹⁹. Questi modelli di un neoclassicismo ormai superato risultavano ancora validi presso artisti d'estrazione provinciale, ritornando più



F. Riepenhausen, *Scena evangelica*, 1820 ca., Vienna, Albertina.



J.A. Koch, *Paesaggio italiano con episodio biblico*, 1818, Francoforte, Städelchen Kunstinstitut.

mediatamente anche in Craffonara nell'unico dipinto a tema mitologico, l'*Ebe* del Museum Ferdinandeum di Innsbruck, tutta intrisa di reminiscenze canoviane e camucciniane.

Vuoi il temperamento schivo, vuoi l'insicurezza di fondo, una sindrome comune a molti pittori in quegli anni e di cui l'esempio più illustre rimane quello del Minardi insofferente ad impugnare il pennello, determinano quella che, riferita dai biografi, appare come la grande occasione mancata. L'imperatore Francesco I d'Austria, in visita con il Metternich buon intenditore d'arte a Roma nella primavera del 1819, avendo ammirato la copia della *Deposizione* Borghese mostrò il desiderio di conoscerne l'autore. Ma sembra che Craffonara, terrorizzato dall'eventualità e dalle impegnative conseguenze, si sia eclissato dalla città per tutta la durata del soggiorno imperiale.

L'aneddoto, vero o falso che fosse, ha un suo riscontro reale e assai significativo nell'assenza

F. e J. Riepenhausen, *Geschichte der Malerei in Italien*, 1810, Francoforte, Städelchen Kunstinstitut.



dalla famosa mostra organizzata dagli artisti tedeschi a Palazzo Caffarelli proprio in occasione di quella importante visita²⁰. Lì, insieme a tutto lo stato maggiore dei Nazareni (Peter Cornelius, Karl Johann Eggers, Karl Philip Fohr, Friedrich Overbeck, Johann Anton Ramboux, Marcus Theodor Rehbenitz, Rudolph Schadow, Wilhelm Schadow, Julius Schnorr von Carolsfeld, Carl Vogel), erano schierati anche molti pittori austriaci o che gravitavano su Vienna, come Joseph Anton Koch, Friedrich Olivier, Franz e Johannes Christian Riepenhausen, Johannes e Philipp Veit, Joseph Rebell, Joseph Sutter. Quindi tale assenza si rivela emblematica dei suoi difficili rapporti con lo schieramento delle avanguardie tedesche, che si può sintetizzare nell'assoluta chiusura rispetto alle esperienze nazarene, anche se sono documentati dei rapporti con Overbeck. Ma l'influenza sembra circoscriversi alle opere più accademiche e neoraffaellesche del maestro di Lubecca, come la *Vergine con Santa Elisabetta il Bambino e San Giovannino* del 1825, ora alla Neue Pinakothek di Monaco; o ai ritratti di piccolo formato dal taglio essenziale di ascendenza quattrocentesca, come gli autoritratti, quello inciso del Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen degli Staatliche Museen di Berlino, quello con la Bibbia (1809, poi inciso) e *l'Autoritratto con la famiglia* (1820-22), entrambi al Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt di Lubecca²¹.

Se mai egli dovette trovarsi più a suo agio, e non sempre, con il primitivismo più cauto dei suaccennati pittori della cerchia viennese, soprattutto gli Olivier, Philipp Veit, i Riepenhausen, con i quali potevano essere anche più naturali i motivi di incontro. Soprattutto da quando nel 1824 egli ebbe l'incarico di valutare i dipinti da inviare da Roma al Ferdinandeum di Innsbruck, per istituirvi una pinacoteca di artisti austriaci contemporanei. Non possediamo gli elementi per giudicare il suo operato, anche se sappiamo delle sue sollecitazioni a pittori come il poco noto Michael Keck, che, poi

scomparso nel 1825, aveva trascorso quasi tutta la sua vicenda a Roma ricoprendo più che altro un ruolo istituzionale, prima come coordinatore dei pensionati dell'Accademia milanese e poi come ispettore e quindi vicedirettore della Pontificia Scuola del Mosaico²²; o come il celebre Joseph Anton Koch, il Nestore autorevole della colonia austriaca a Roma²³. I rari sfondi paesistici dei quadri del Craffonara, come quelli della *Gloria di San Vigilio* e dell'*Ebe*, ricordano qualcosa di quel nitore descrittivo, che risulta più decisamente allucinato e primitivizzante nelle celebri vedute di Koch. Ma certamente egli fu più impressionato dai recuperi raffaelleschi e dalla cultura tardomanierista romana operati da Koch in una grande tavola lungamente meditata, il *Cristo dodicenne al tempio*, commissionatagli nel 1807 dal duca Max di Baviera, ma portata a termine solo nel 1821 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)²⁴. Le asprezze che determinano l'originalità spesso imbarazzante del maestro tirolese vengono riassorbite nel conformismo accademico senza tempo del Craffonara, il cui rapporto con i Primitivi, che condizionano invece le riletture cinquecentesche del Koch, continuava a rimanere irrisolto.

In questo senso appare poco determinante anche l'esperienza calcografica legata alla riproduzione pubblicata nel 1820 de *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'appartamento Borgia in Vaticano*. Si trattava della pinacoteca ordinata, per volere di Pio VII, nel 1819 da Camuccini nelle cinque sale dello storico appartamento decorato da Pinturicchio ed ora riadattato per l'uso museale da Raffaele Stern, che affiderà poi a Giuseppe Candida nel 1822 il restauro degli affreschi e di molti dipinti, tra i quali soprattutto quelli recuperati a Parigi avevano bisogno di un intervento²⁵.

L'apertura di questa nuova sezione dei Musei Vaticani, celebrata nel Corridoio Chiaramonti da una lunetta allegorica affrescata da Giacomo Conca, trovava nell'iniziativa del Craffonara, ratifi-

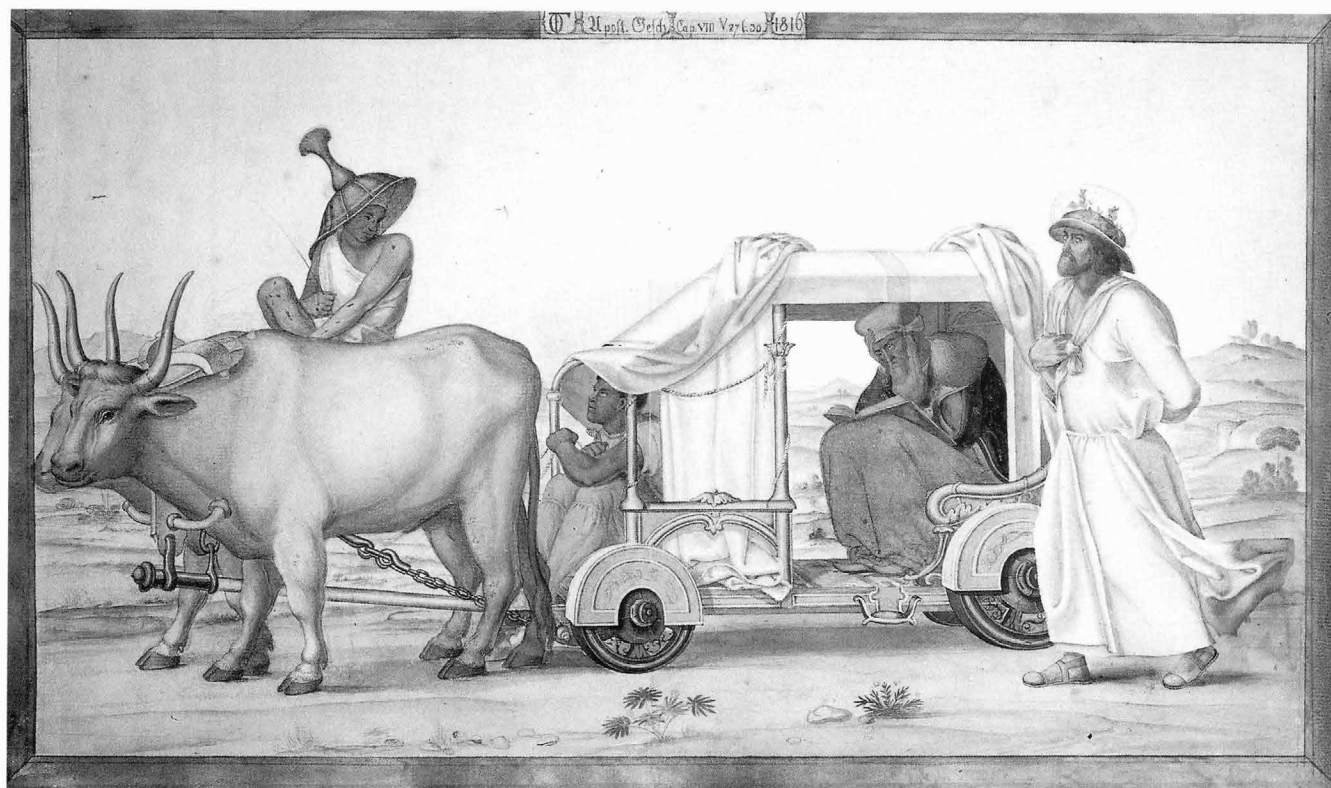


M. Dionigi, *Paesaggio con il riposo durante la fuga in Egitto*, Milano, collezione privata.



M. Dionigi, *Paesaggio con Tobio e l'Angelo*, Milano, collezione privata.

W.F. Olivier, *Filippo converte l'eunuco della regina Candace*, 1815, Vienna, Albertina.





L. Pelli, incisione da Francesco Francia, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense.



J.F. Overbeck, *studio dal Pinturicchio*, Lubecca, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.

cata dal celebre antiquario Giuseppe Antonio Guattani che redasse i brevi testi dell'illustrazione, quell'occasione divulgativa che aveva già interessato le maggiori pinacoteche italiane, come nel caso delle raccolte fiorentine e dell'Accademia milanese²⁶. La tecnica illustrativa, affidata all'incisione a contorno destinata in realtà ad esaltare le eleganze lineari dei dipinti quattrocenteschi e del primo Raffaello, aveva il più specifico precedente nelle serie di tavole dedicate da Francesco Giangiacomo, un allievo di Wicar²⁷, ai complessi rinascimentali restaurati a Roma in quegli anni, come la cappella di Nicolò V in Vaticano e i numerosi cicli del

Pinturicchio²⁸, un artista allora molto apprezzato per l'elegante purezza dei suoi contorni e la preziosità dei dettagli di costume. Anche Craffonara risente di questo clima, caratterizzato pure da una straordinaria fortuna del Perugino, ma finendo con il risolvere le suggestioni preraffaellite entro una sintassi classicista che gli appare irrinunciabile.

Lo si può facilmente verificare nelle serie delle *Madonne*, dipinte per una committenza che affianca a nomi molto prestigiosi, come il barone Lederer di Vienna, e soprattutto Giovanni Battista Sommariva, forse il collezionista più popolare di quegli anni²⁹, amatori locali come il Consigliere



E.J. von Steinle, *Madonna col Bambino*, Torino, Biblioteca Reale.

Dordi, Vilas di Salorno e Vincenzo de Lutti di Riva³⁰. Egli vi rimane sulle soglie delle prime esperienze puriste, che investivano ormai tutti i giovani artisti presenti a Roma, come dimostrerà ad esempio una *Madonna col Bambino* inviata da Andrea Appiani junior, allievo tra il 1833 ed il 1837 di Tommaso Minardi, al Palazzo Reale di Torino. Non risultano accertati precisi rapporti tra Craffonara ed il capofila del nuovo indirizzo, le cui suggestioni nell'ordine di un modellato più dolce e di una maggiore espressione del naturale spesso affiorano mitigando il rigore accademico del pittore trentino.



A. Appiani junior, *Madonna col Bambino*, Torino, Palazzo Reale.

G. De Fabris, Bassorilievo per la tomba Mellerio, già Gernetto, Villa Mellerio della Somaglia, collezione privata.



Egli ancora una volta non osa andare più in là di questa moderata apertura purista, nemmeno quando, come pensionato imperiale con studio in Palazzo Venezia, dove lo ritroviamo dal 1825, avrebbe l'occasione di mescolarsi e confrontarsi con gli artisti tedeschi, austriaci e lombardi radunati in quella gloriosa sede, come Franz Kadlok, Joseph Kaesmann, Joseph Daniel Boehm, Eduard Spiro, Carlo Arienti e Cesare Poggi. Gli sfuggirà pure la chance di un dialogo con Joseph von Fürich, che vi occupò un atelier dal 1827 al 1829, mentre era impegnato nella Stanza del Tasso nel Casino Massimo decorata con la grande scena dei *Crociati al Santo Sepolcro*³¹, rimanendo così estraneo tanto alle novità che apparivano da quelle pareti quanto all'interessante corrente austriaca del movimento nazareno, formato oltre che da Fürich da Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, Gerhard Flatz e Joseph Tunner, entro cui si potrà invece ricavare una nicchia, pur restandone per qualità di esiti a debita distanza, il suo rivale Anton Psenner³².

Tra le chiusure del Craffonara rispetto alle ricerche figurative di quegli anni non manca di impressionare la sua completa estraneità all'esperienza della pittura di storia, sia quella d'ascendenza accademica a tema classico, sia quella legata alle avanguardie romantiche ed ai temi nazionali³³. Certamente questo repertorio, che stava divenendo sempre più vasto, era profondamente estraneo alla sua indole, alla sua esperienza di pittore devoto e alla sua cultura; così come al suo giro di committenze prevalentemente provinciali.

L'unica esperienza in questo campo fu sollecitata dall'amico e mecenate Antonio Rosmini, che verso il 1830 lo metteva in contatto con uno dei più facoltosi collezionisti milanesi, il conte Gian Giacomo Mellerio, che nella sua villa del Gerno in Brianza aveva accolto, accanto ad un'interessante selezione di pezzi antichi, due bellissime steli canoviane (eseguite a memoria dello zio Giovan-Battista e della moglie Elisabetta Castelbarco nel

1812-13)³⁴, un elaborato monumento funebre dedicato alla figlia di Giuseppe Fabris, e due immensi dipinti storici, con cui Pelagio Palagi e Giuseppe Diotti avevano fatto molto parlare di sé all'indomani della loro presentazione alla mostra annuale dell'Accademia di Brera nel 1822³⁵ e nel 1823³⁶. Il dipinto di Craffonara, dedicato al tema piuttosto inconsueto (sconfinante con il genere sacro) di *sant'Ambrogio che vieta a Teodosio l'ingresso nel Duomo di Milano*³⁷, non è ricordato dalle descrizioni più antiche³⁸ o dai visitatori più recenti³⁹ di una raccolta, che ormai da moltissimi anni non s'era più arricchita. Probabilmente è spiegabile con le sollecitazioni rosminiane e con gli interessi religiosi dimostrati negli ultimi anni dal committente, legato sempre più alla cerchia manzoniana.

Si tratta di un dipinto per molti versi molto impegnativo, dove però il tema inconsueto per l'artista è risolto ancora nei termini più ortodossi del repertorio accademico e con un rigoroso impianto compositivo classicista derivato da Camuccini. Questa anacronistica riproposta della maniera grande escludeva ogni possibilità di successo nella Milano romantica, che aveva già respinto e respingerà altri, ben più autorevoli, epigoni dell'accademismo classicista come Giuseppe Diotti e Giovanni De Min⁴⁰.

Alla fama raggiunta dal Craffonara dopo il ritorno in patria, grazie soprattutto all'impegnativo ciclo della Via Crucis affrescato nel Cimitero di Bolzano tra il 1833 ed il 1835 e ai rapporti con Antonio Rosmini, non era corrisposto un adeguato apprezzamento nella esigente ed affollata piazza artistica romana, dove nell'ambito della cultura accademica si registrerà il successo di altri pittori immigrati come il bergamasco Francesco Coggetti e l'anconetano Francesco Podesti⁴¹. Ne è conferma la verifica sulla stampa periodica della capitale da cui si ricavano scarse e poco significative menzioni, mentre i giornali della sua terra, come il «Messaggere Tirolese» ed il «Bothe von Tirol»

rimangono le fonti principali per la conoscenza delle opere e l'accertamento della fortuna critica coeva.

È significativo che questa resti affidata inequivocabilmente alla decorazione ad affresco, oltre alla citata impresa di Bolzano, l'*Assunta* dipinta verso il 1824 nel santuario di Barcesino in Valle di Ledro, la cupola con la *Gloria di San Bartolomeo* nella Parrocchiale di Fraveggio presso Vezzano nell'estate del 1832 e, caso iconograficamente del tutto particolare rispetto alle sue consuetudini, le allegorie a sfondo mitologico celebrative della gloria musicale di Mozart nella volta del tempietto inserito nel verde del giardino di villa Bredi a Rovereto, dove aveva lavorato nel 1825.

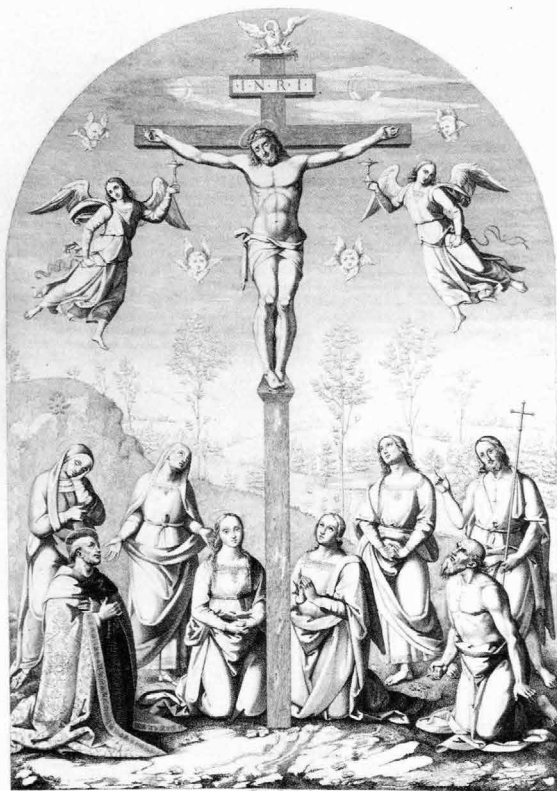
Anche in questo ambito, sempre legato alla rilettura della tradizione classicista, Craffonara risente dell'esperienza romana, più ravvisabile e circoscritta anche dagli osservatori contemporanei nelle pareti del Cimitero bolzanino. Il recupero dell'affresco, come tecnica di comunicazione popolare più idonea ai rinnovati messaggi nazionali e religiosi, ormai dai primi anni del secolo al centro del dibattito artistico romano e sfociato nelle straordinarie imprese decorative dei nazareni tedeschi, non rimaneva circoscritto alla capitale pontificia, ma si trovava adesso ad interessare (e viste le premesse culturali non può stupirci) proprio le zone più periferiche. Le imprese murali di Craffonara nella valle dell'Adige sono in realtà circoscritte, né hanno la grandiosità di riferimenti figurativi od il respiro delle battaglie inscenate dal De Min nelle aule civiche di Belluno e Ceneda, o dei cicli sacri progettati dal Diotti ed eseguiti dagli allievi dell'Accademia Carrara nelle chiese tra Bergamo e Cremona.

Ma soprattutto per Craffonara riappropriarsi di quella gloriosa tecnica non significò, e questo gli risulta in qualche modo fatale, come per i Nazareni tedeschi e i seguaci nostrani mettere in discussione, in nome di nuovi orizzonti figurativi e di un diverso atteggiamento nei confronti del passato, il



A. Fontana, *Veduta della cappella Bufalini in Arco dipinta dal Pinturicchio*, Milano, raccolta Bertarelli.

linguaggio della tradizione classicista. Negli affreschi di Bolzano non si avverte l'eco delle avanguardie romane, né trapelano suggestioni derivate dalle pareti di casa Bartholdy o del Casino Massimo, se mai solo un riferimento iconografico alla *Via Crucis* di sant'Andrea delle Fratte, occasione di un'interessante quanto poco nota collaborazione tra pittori nazareni (Johannes e Philipp Veit, Wilhelm Schadow) e più modesti comprimari italiani (Domenico del Frate, Giulia Massimo Bernini, Vincenzo Ferreri, Geremia Abbiati, Luigi Boschi, Giuseppe Capparoni, Giuseppe Dalla Valle, Zaccaria Pulino)⁴². Così gli interessanti



GESÙ CRUCIFISSO
Tavola originale in. 18. - Esposizione di Vienna
Disegnata per M. A. Biondi - Roma - 1829



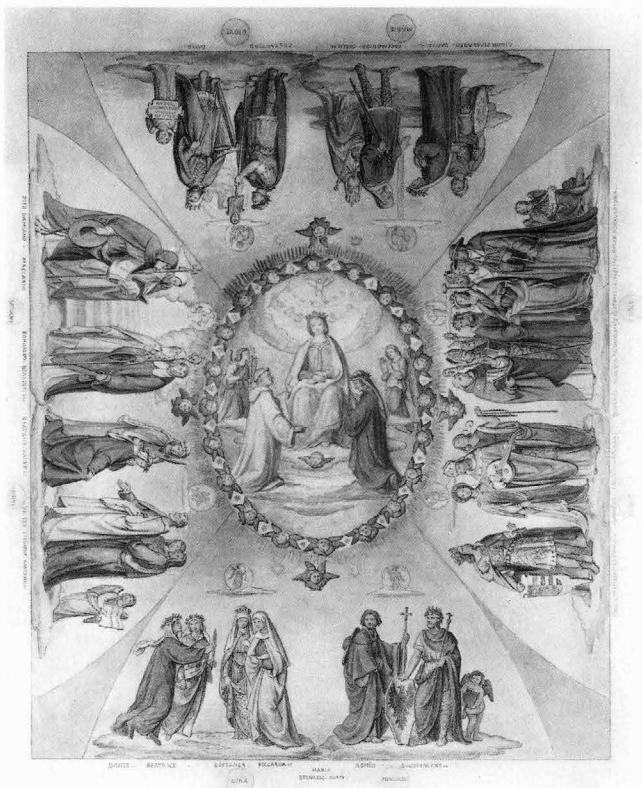
J.H.F. Olivier, *Il discorso della Montagna*, 1829, Vienna, Albertina.

G. Rossi, *Crocefissione dal Perugino*, 1828, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense.

suggerimenti rosminiani, puntigliosamente riferiti da padre Alfio Valle e dallo Stolzenburg, determinano una riconsiderazione delle iconografie tradizionali, precisate alla luce di una più genuina lettura dei testi evangelici e del rispetto della tradizione liturgica, ma non si traducono (a quanto confermano i frammenti superstiti e la vecchia documentazione iconografica delle pitture quasi totalmente perdute) in originali rielaborazioni formali. Insomma la cosiddetta estetica rosminiana non ha certo nel ciclo del Cimitero di Bolzano un manifesto figurativo convincente.

La valutazione della sua vicenda di affrescatore

rimane in realtà condizionata dalle incertezze non ancora risolte relative agli esordi romani. Secondo una notizia, che non ha ancora trovato conferma documentaria, riferita allo Zaniboni⁴³ dai discendenti del pittore, sarebbe da identificare nel Craffonara quell'ancora misterioso pittore tedesco che avrebbe eseguito o condotto a termine le due (o tre) lunette lasciate incompiute da Hayez nella Galleria Chiaramonti ai Musei Vaticani⁴⁴. Il suggerimento può apparire probabile tenuto conto del ruolo svolto da Canova, che sappiamo allora grande protettore di Craffonara, nell'ambizioso progetto a cui aveva devoluto nel 1816 la prima



P. Veit, progetto per la volta del *Paradiso* nel Casino Massimo, 1818 ca., Francoforte, Städelchen Kunstinstitut.



P. Veit, studio per la volta del *Paradiso* nel Casino Massimo, 1818 ca., Francoforte, Städelchen Kunstinstitut.

annualità di quella rendita di marchese d'Ischia concessagli da Pio VII per l'impegno ed il successo della sua missione di recupero delle opere d'arte requisite dai Francesi allo Stato Pontificio in virtù del Trattato di Tolentino.

Alla tecnica ritornata tanto in auge veniva affidato il solenne compito di celebrare la promozione delle belle arti durante quell'illuminato pontificato, in cui lo stesso Canova come Ispettore aveva svolto un ruolo di grande rilievo. Lo scultore volle cogliervi anche l'occasione di dimostrare i risultati raggiunti dai giovani pittori, soprattutto i suoi connazionali, formati, sotto la sua stessa

direzione e quella di Giuseppe Tambroni, nel fervido cantiere sperimentale dell'Accademia del Regno Italico a Palazzo Venezia. Nonostante che essa non fosse stata ricostituita dal governo asburgico, dopo il Congresso di Vienna, affidare il prestigioso incarico a due dei migliori allievi, come il veneziano Francesco Hayez ed il bellunese Giovanni De Min, sembrava anche tatticamente la mossa giusta per trarre un glorioso bilancio rispetto al passato, ipotecando così il futuro, e dimostrare anche dal punto di vista ideologico l'affidabilità di quella scuola. E poi Canova credeva moltissimo alle capacità di Hayez e lo



F. Overbeck, *Autoritratto con la famiglia*, 1820-22, Lubecca, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.

dimostra nella distribuzione degli incarichi affidandogli ben cinque lunette. Non si sono ancora potute del tutto chiarire le circostanze per cui il giovane astro della pittura italiana ne dipinse tre, per poi distruggerle, insoddisfatto, così come il suo allarmato protettore, del risultato⁴⁵ e ridipingergle. Ora delle cinque lunette assegnate ad Hayez, le tre dedicate alla *Scultura*, alla *Fondazione delle Scuole del Disegno*, al *Ritorno a Roma delle opere d'arte trasferite in Francia* precedono il ritorno del pittore a Venezia nel giugno 1817. Lì fu incalzato, attraverso il Cicognara, ancora da Canova, nuovamente insoddisfatto per la discontinuità del risulta-

to. «Desidero che ritornando a Roma - gli intima, scrivendo l'8 novembre 1817 a Cicognara - provenga all'onore suo, dipingendo qualche altra lunetta in Vaticano di migliore effetto, e gusto, e sapore della seconda e della terza che sono veramente cattive, e distanti a mille miglia dalla prima. Diteglielo»⁴⁶.

Nuovi richiami di Canova non riescono a far tornare Hayez, stabilitosi ormai in patria, a Roma⁴⁷, dove l'ambiente dominato dalle avanguardie tedesche non gli risultava più congeniale e l'impegno dei contrastati affreschi era diventato un incubo. Le rimanenti due lunette, che ricordano la sistemazione delle pendici del Pincio e l'*Architettura rimessa in onore*, richiedevano ormai una semplice traduzione avendo già Hayez approntato i cartoni. A questa non poteva che adattarsi un artista devoto a Canova, tecnicamente affidabile, ma che, agli inizi della carriera, non nutrisse ancora eccessive ambizioni. Un ritratto certo non caratterizzato, ma cui può ben corrispondere l'adattabile Craffonara, cui certo non potrà far gioco vantare questa impresa di fedele trascrizione di un progetto altrui. Ciò comunque non poté verificarsi che dopo il giugno del 1818, quando ancora per un'ultima volta Canova sembra sperare in un ritorno di Hayez, preso ormai dalle ben diverse idee suscitategli dall'iniziato impegno del *Pietro Rossi*, il dipinto destinato a divenire il manifesto della pittura romantica.

Sappiamo che l'esecuzione delle lunette Chiaramonti si concluderà intorno al 1823, dopo la scomparsa di Canova e di Pio VII, registrando all'attivo del bilancio della politica culturale canoviana il contributo del movimento nazareno con Carl Eggers (*Donazione di antiche monete alla Biblioteca Vaticana*) e Philipp Veit (*La Religione siede nel Colosseo restaurato*) e dei fiancheggiatori italiani, come Giovanni Colombo, l'unico artista non tedesco ad essere stato ammesso tra i *Lukasbruder* ed il lucchese Michele Ridolfi, molto vicino anche nelle sue riflessioni teoriche alla

rivalutazione dei Primitivi. Se mai Craffonara è salito, come è molto probabile, su quei ponteggi, non deve essersi fermato a discutere con i giovani compagni né a riflettere sulle loro opere, già cominciando a tenersi a distanza da un dibattito artistico da cui avrebbe finito con escludersi del tutto.

¹ Cfr. S. SUSINNO, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa, 1991, pp. 400-430.

² E. CHINI, E. MICH, *La pittura del Settecento in Trentino*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, pp. 120-127, 887-888.

³ E. CHINI, *ibidem*.

⁴ Cfr. S. SPADA PINTARELLI, *La pittura del Settecento in Alto Adige*, in AA.VV., *La pittura in Italia cit.*, pp. 129-133; E. BAUMGARTL, *Martin Knoller als Deckenmaler*, HILDESHEIM 1986; Id., *Martin Knollers Werke für die griesiser Stiftskirche*, in «Der Schlern», LXII, 1988, pp. 32-56.

⁵ M. BOTTERI, *Domenico Zeni da Bardolino (1762-1819). 1. Il periodo trentino (1780-1811): «La produzione sacra»*, in «Studi trentini di Scienze Storiche», II, 1, 1981, pp. 113-115; Id., *ad vocem*, in AA.VV., *La pittura in Italia cit.*, pp. 903-904.

⁶ O.R. VON LUTTEROTTI, *Joseph Anton Koch 1768-1839 Leben und Werk mit einem vollständigen Werkverzeichnis*, Wien-München, Herold Verlag, 1985.

⁷ *Anton Psenner und seine Zeit. Bildmonographie zu Anton Psenners 200. Geburts und 125. Todesjahr*, catalogo della mostra a cura di AA.VV., Bozen 1991.

⁸ Cfr. G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, con presentazione di M. Praz, Milano 1976, nn. 115, 349; A. PETRUCCI, *Le incisioni da Antonio Canova*, catalogo della mostra, Roma, Calcografia Nazionale, 1957, p. 13. Del primo compianto esiste anche un'incisione al tratto di Antonio Banzo da un disegno di Giovanni De Min (Bassano del Grappa, Biblioteca e Museo Civico).

⁹ C. POPPI, *L'ombra di Core. Disegni dal Fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1989, pp. 171-172.

¹⁰ Cfr. S. RUDOLPH, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle arti in Roma nel 1814*, Roma 1982, p. 5.

¹¹ ZANIBONI 1954, p.14 e STOLZENBURG in questo stesso catalogo.

¹² Cfr. S. SUSINNO, *op. cit.* pp. 408, 419-420.

¹³ Cfr. in Appendice a questo stesso catalogo i documenti 1, 2.

¹⁴ Cfr. F. MAZZOCCA, *Invito a Francesco Hayez*, Milano, Rusconi, 1982, pp. 25-30.

¹⁵ Cfr. F. HASKELL, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto della moda del collezionismo* (1976), Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

¹⁶ F. BEAUCAMP, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834), Son oeuvre et son temps*, Lille 1939.

¹⁷ P.E. VISCONTI, *Notizie intorno alla vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini*, Roma 1845; C. FALCONIERI, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Roma 1875; A.M. CORBO, *Il restauro delle pitture a Roma dal 1814 (...)* in «Commentari», XX, 1969, pp. 237-243; U. HIESINGER, *The paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in «The Art Bulletin», LX, June 1978, pp. 297-313; *Vincenzo Camuccini (1771-1844) Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1978.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 80-81 fig. 17.

¹⁹ Si veda la scheda relativa alla copia dello Zimmermann in questo stesso catalogo.

²⁰ La mostra il cui catalogo si deve a Passavant 1820, pp. 205-212; cfr. inoltre J. HUBER, *Mostre di artisti tedeschi a Roma 1800-1830*, in *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni e S. Susinno, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981, pp. 64-71.

²¹ Cfr. A. MERK, *Zur Bildnismalerei der Nazarener*, in AA.VV., *Die Nazarener*, catalogo della mostra, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 1977, pp. 149-179; J.C. Jensen, *La ritrattistica dei Nazareni*, in *I Nazareni a Roma cit.*, pp. 52-58; e soprattutto *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, catalogo della mostra a cura di A. Blühm e G. Gerkens, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, 1989, pp. 12, 20, 231.

²² Si veda la scheda relativa alla sua traduzione pittorica dello scudo d'Achille in questo stesso catalogo.

²³ Cfr. O.R. VON LUTTEROTTI, *op. cit.*

²⁴ S. SUSINNO, *La pittura a Roma cit.*, p. 404.

²⁵ C. PIETRANGELI, *i Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma, Quasar, 1985, pp. 141-145.

²⁶ Cfr. E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 428-429.

²⁷ F. BEAUCAMP, *op. cit.*, p. 327.

²⁸ Cfr. M. A. SCARPATI, *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni, acquisizioni, restauri*, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra a cura di S. Susinno, Roma 1982, pp. 2-4.

²⁹ Cfr. F. HASKELL, *An Italian patron of French Neo-classic Art, The Zaharoff Lecture for 1972*, Oxford 1972 (tr. it. Id., *Arte e Linguaggio della Politica*, Firenze, S.P.E.S., 1978); F. MAZZOCCA, G.B. Sommariva o il borghese mecenate: il «cabinet»

neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Tremezzo, «Itinerari», II, Firenze, S.P.E.S., 1982, pp. 145-293.

³⁰ Cfr. M. BOTTERI, B. CINELLI, F. MAZZOCCA, *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra, Riva del Garda, Museo Civico, 1987.

³¹ Cfr. *I Nazareni a Roma* cit., pp. 407-413.

³² Anton Psenner cit.

³³ Cfr. F. MAZZOCCA, *La pittura di storia e il modello accademico*, in AA.VV., *La pittura in Italia. L'Ottocento* cit., II.

³⁴ G. PAVANELLO, *op. cit.*, nn. 261-263.

³⁵ F. MAZZOCCA, *Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico*, in *L'ombra di Core* cit., pp. 31-34, 126-128.

³⁶ R. MANGILI, *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Milano, Mazzotta, 1991, p. 82 n. 98.

³⁷ Cfr. in questo stesso catalogo la scheda relativa al dipinto.

³⁸ L. POLIDORI, *Il Gernetto amenissima villa della Brianza*, Milano 1833.

³⁹ M. PRAZ, *I volti nel tempo*, Napoli 1964, pp. 371-376 (pagine relative ad un suo soggiorno nella villa nel 1962).

⁴⁰ Cfr. G. PALUDETTI, *Giovanni de Min 1786 - 1859*, Udine, del Banco, 1959 e R. Mangili, *op. cit.*

⁴¹ Cfr. la monografia su Coggetti di F. MAZZOCCA, in via di pubblicazione nei volumi dedicati ai pittori dell'Ottocento, nella collana dedicata ai Pittori bergamaschi delle edizioni Bolis di Bergamo; mentre per Podesti M.T. BAROLO, *Nota alle memorie di Francesco Podesti*, in «Labyrinthos», 3-4, 1933 pp. 128-196.

⁴² S. SUSINNO, *op. cit.*, p. 416.

⁴³ ZANIBONI 1913.

⁴⁴ U. HIESINGER, *Canova and the frescoes of the Galleria Chiamonti*, in «The Burlington Magazine», 9, 1978, pp. 656-659.

⁴⁵ Lettera a Canova del 23 marzo 1817 cit. da F. Mazzocca. Hayez, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale e Pinacoteca di Brera, 1983, p. 20.

⁴⁶ Citata da S. Susinno, *Hayez in Palazzo Torlonia e al Vaticano: il recupero dell'affresco. L'intervento al Quirinale*, in Hayez cit., p. 36.

⁴⁷ Cfr. V. MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere del Canova al conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello 1800, pp. 134, 157.

STUDI DAGLI ANTICHI MAESTRI



G. Craffonara dal Beato Angelico, *La nascita di San Nicola;*
la vocazione; l'elemosina a tre fanciulle povere.



G. Craffonara dal Beato Angelico, *San Nicola incontra il messaggero dell'imperatore; il salvataggio da un naufragio.*

IL CLASSICISMO DEVOTO DI CRAFFONARA:
UN EPISODIO NELLA FORTUNA OTTOCENTESCA DI RAFFAELLO
Barbara Cinelli

«Le maniere del Craffonara sono così franche, così compito il suo disegno, così scelti e naturali i suoi panni, i suoi volti così sovrumani e celesti, che sembra in lui trasfusa l'anima di Raffaello e le maniere di quel divino pittore»¹; così il Baruffaldi commemorava nel 1838, su «Il Messaggiere Tirolese» l'artista da poco scomparso, e le sue parole, non dissimili dalle *Appendici* che le *Gazzette* periodiche del primo Ottocento venivano pubblicando sulle arti figurative, ci orientano per ricollocare entro i termini di un corretto giudizio storico il legame con Raffaello, che segna per intero la parabola dell'attività del pittore.

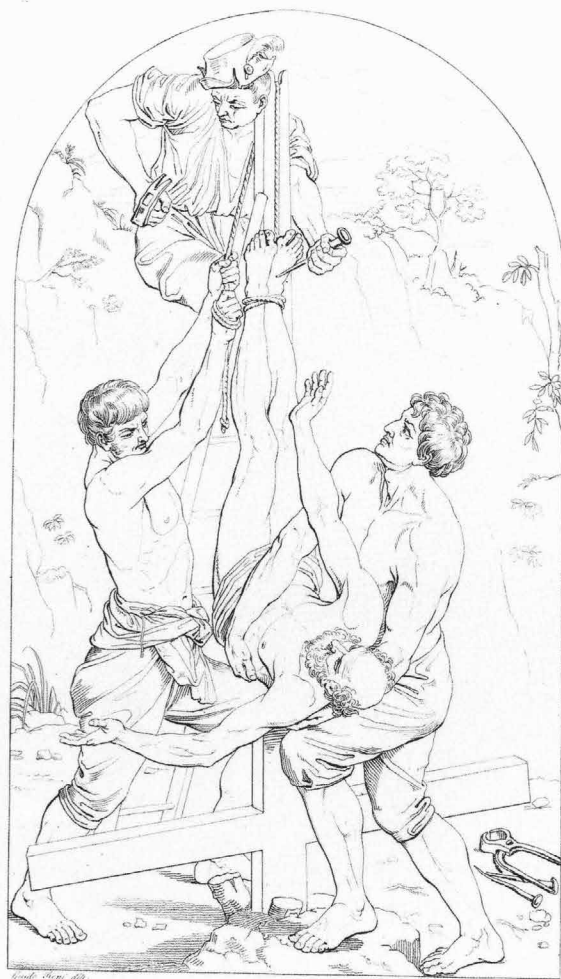
Lo stile pacato e comprensibile, il disegno esente da eccentriche abbreviazioni, il panneggiare semplice e disinvolto, le fisionomie purgate da ogni accidente particolare: questi gli elementi che Craffonara aveva desunto da Raffaello e che coincidono con quelli della norma classicistica su cui si fondava l'ideale accademico del Bello naturale.

Un riscontro a questa lettura di Raffaello possiamo cercarlo nelle tavole che illustrano i capolavori della Pinacoteca Vaticana, dove l'autore testimonia una partecipe attenzione alla tradizione classica del Seicento, scaturita dal meditato esercizio di quelle generazioni sull'eredità del Raffaello romano. Di fronte alle illustrazioni di buon livello delle piccole tavole del Beato Angelico è comunque da sottolineare che le dimensioni contenute degli originali facilitavano la traduzione sulla lastra, mentre la nitida impaginazione spaziale e i raggruppamenti ben ritmati dei personaggi si

accordavano senza problemi alla tecnica dell'incisione a contorni; ben più impegnativa si presentava la traduzione delle grandi pale di Guido Reni (*La Crocifissione di San Pietro* e *La Madonna col Bambino e i Santi Tommaso e Gerolamo*) e del Domenichino (*La comunione di San Gerolamo*), che pure Craffonara restituisce nei loro tratti più salienti, neutralizzando quasi le aporie intrinseche del mezzo per l'istintivo accordarsi all'equilibrio tra elezione formale e narrata descrizione della vicenda terrena.

Così, pur nel semplice tratto di contorno delle incisioni, leggiamo il tessuto pittorico, ad un tempo ricco di sottolineature luminose e cromaticamente compatto, del Domenichino; e seguiamo in Guido Reni le alternanze tra le purgate sperimentazioni caravaggesche e le studiate sottiliezze chiaroscurali della seconda maniera, quando ombre vellutate e luminosità opalescenti trascolorano le une nelle altre senza interrompere la continuità delle forme.

Un ben meditato classicismo, radicato nella «naturalezza» del Raffaello maturo, che nei termini di un riferimento di aulico prestigio tornerà alla mente del Craffonara nella redazione della pala dell'Assunta, commissione di straordinario impegno, che doveva confermare agli occhi dei concittadini rivani un'ormai conquistata sapienza di mestiere: «Le sue due sublimi opere sono riuscite ad un non plus ultra - scriveva Giuseppe Bridi al Dipauli il 22 dicembre 1831 - Esse consistono nel gran tableau di Maria Vergine al cielo in vista di tutti gli apostoli che si prenderebbe, non conoscen-



do l'autore, per Guido Reni». E a conferma del legame tra Raffaello e Guido Reni, in una lettura quasi reciproca, che riverberava dall'uno all'altro suggestioni delle opere, il Bridi continuava: «L'altra è il *Refugium Peccatorum*, che dipinse nella mia chiesetta, che sembra affatto scuola raffaellesca»².

Accanto a Reni e Domenichino Craffonara dimostra la felicità del suo temperamento di incisore nelle tavole dedicate a Francesco Albani, e per motivazioni analoghe: *La nascita della Vergine*, ancora raffaellesca per l'esempio di Guido Reni

giovane e lo studio presso i Carracci, è fedelmente restituita, nei ritmi fluenti che legano le figure armoniosamente collocate nell'equilibrata scansione spaziale, nelle sottolineature preziose delle acconciature, del bacile, degli arredi, che siglano l'addolcita *lectio* raffaellesca dell'Albani.

Un artista il cui esempio si farà per Craffonara più presente nel corso degli anni a venire: l'ampia produzione di soggetti religiosi, specie di *Sacre famiglie*, spesso rappresentate durante il *Riposo in Egitto*, ripetute in versioni numerose anche con minime varianti, aveva goduto già in epoca antica



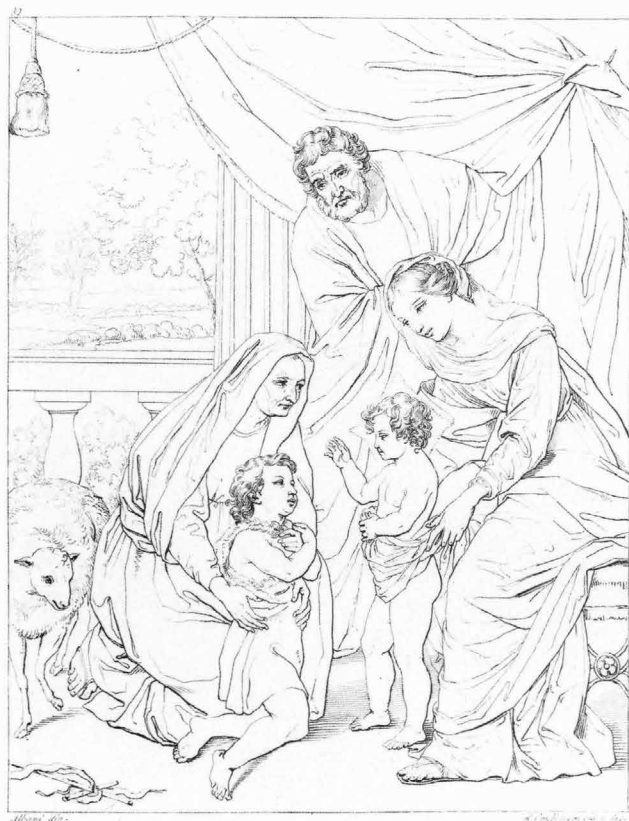
G. Craffonara da Guido Reni, *La comunione di San Gerolamo*.

A sinistra: G. Craffonara da Guido Reni, *La Crocifissione di San Pietro*.

G. Craffonara da Guido Reni, *La Madonna col bambino e i santi Tommaso e Gerolamo*.



G. Craffonara da Francesco Albani, *La nascita della Vergine*.



G. Craffonara da Francesco Albani, *Sacra famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino*.

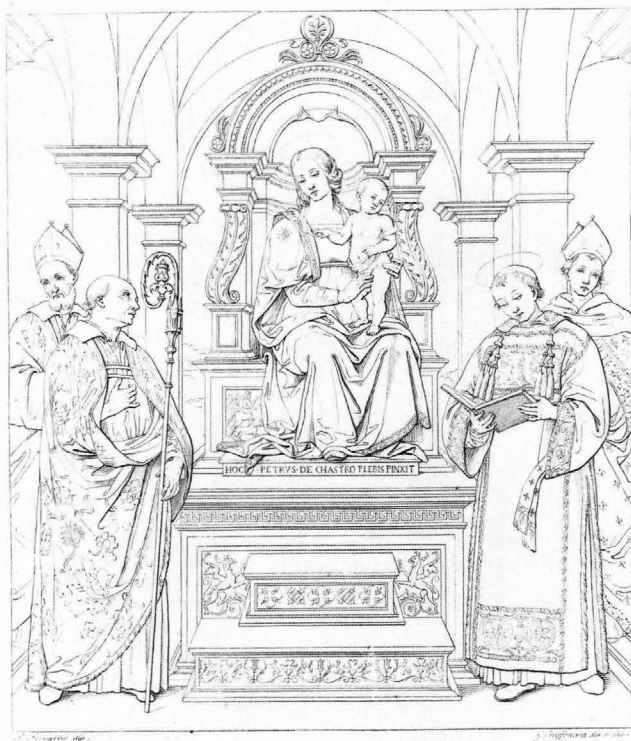
di una consistente fortuna visiva da cui Craffonara poteva agevolmente ricavare suggestioni per opere quali *La Madonna sotto il palmizio* di Innsbruck³, cui d'altro canto non sembra estranea neppure la *Sacra famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino* che egli aveva inciso per la Pinacoteca Vaticana.

Quale importanza l'ideale classico secentesco potesse assumere per Craffonara durante gli anni dell'apprendistato romano appare chiaro se si considera che proprio di quella pittura erano ricche le collezioni principesche allora ancora quasi intatte: quella di palazzo Spada, che offriva



un'ampia documentazione sul Cinque e Seicento emiliano; la galleria Chigi, dove si potevano ammirare sia Guido che i Carracci; la raccolta del principe Luciano Bonaparte che possedeva *Le Marie al sepolcro* di Annibale, e della quale era stato pubblicato nel 1812 un catalogo illustrato con testo del Guattani, che qualche anno più tardi collaborerà proprio alla Pinacoteca Vaticana di Craffonara⁴.

Nelle tavole dell'appartamento Borgia, accanto all'interesse per l'emanazione secentesca del classicismo di Raffaello, deve considerarsi, per ben



G. Craffonara da Pietro Perugino, *La vergine col Bambino e quattro santi*.

A sinistra: G. Craffonara da Pietro Perugino, *La Resurrezione di Cristo*.



G. Craffonara da Benvenuto Tisi il Garofalo, *Augusto e la Sibilla*.

comprendere la posizione che Craffonara occupa nel più vasto capitolo della fortuna ottocentesca di questo artista, la sottolineatura del raffaellismo secondo due direttrici, che si rivolgono rispettivamente agli antecedenti e agli epigoni: al Perugino tardo, illustrato e quindi studiato in quelle opere per le quali a lungo la critica ha dibattuto la possibilità di un intervento del più giovane allievo, e a Benvenuto Tisi che aveva declinato su un piano di esteriore facilità e decorazione ciò che in Raffaello era misura compiuta di una armonia tra universale e particolare.

La sovrapposizione tra lo stile proprio di Raffaello e le varie derivazioni nei pittori da lui variamente influenzati era determinata anche dall'esuberanza delle attribuzioni ottocentesche, che includevano nel catalogo dell'urbinate opere di scuola o derivazioni da originali non identificati e che si supponevano perduti. Tali attribuzioni si verificavano prevalentemente nel caso di Madonne col bambino, e ben si comprende come questa situazione non risultasse priva di significato per Craffonara, soprattutto se si tiene conto che le raccolte romane, ancora una volta, potevano



da Raffaello, *La Madonna del garofano*, Paris, Musée du Louvre.

Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Annunciazione*, Casperia, chiesa dell'Annunciata.



sostenere tale equivoco di lettura: sia nella collezione Camuccini, certamente nota al pittore rivano, che nella galleria Torlonia, di cui sempre il Guattani aveva redatto i testi, esistevano versioni della *Madonna col garofano*, una delle più celebri composizioni da Raffaello la cui fortuna perdurava inalterata fino dal secolo XVI e aveva originato una serie cospicua di copie e derivazioni, variamente attribuite a pittori fra Cinque e Seicento: Garofalo, appunto, Sassoferrato e Baroccio ⁵.

Le opere ci offrono una verifica di questa accezione deviata della fortuna di Raffaello: il profilo della *Ebe che abbevera l'aquila di Giove*

sembra quasi una ripresa in controparte della enigmatica *Sibilla* del Garofalo, mentre la sospensione un poco cartacea dei panneggi lascia trasparire gli sbocchi delle vesti negli angeli che affiancano il *Cristo risorto* del Perugino; e la pala di *Santa Caterina* per la chiesa di Calliano rimanda alle formule di una devozione «senza tempo» come quella del Sassoferrato.

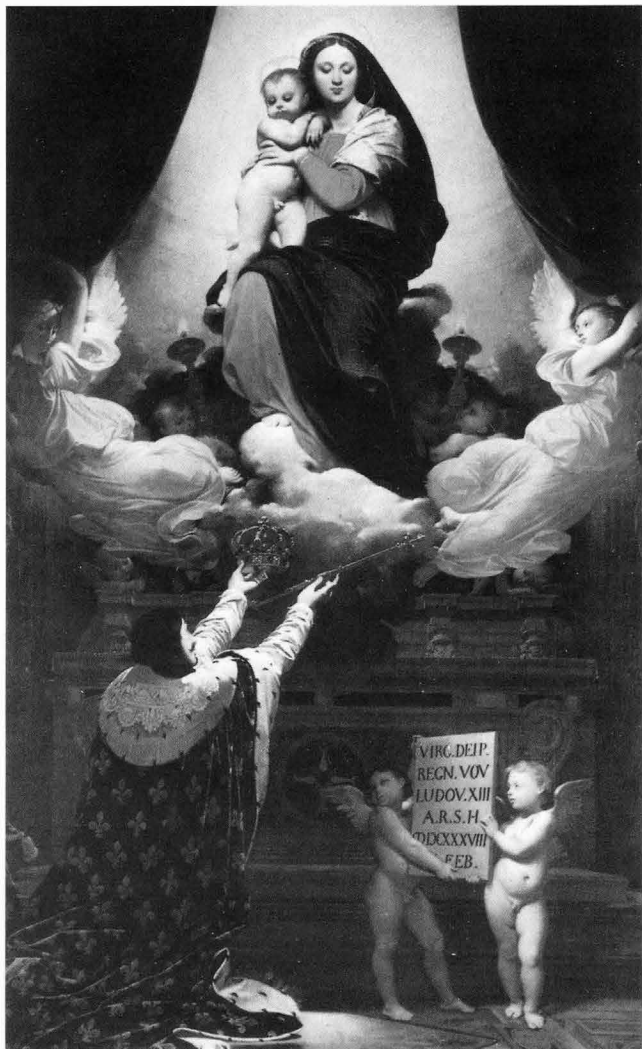
Del resto un'ulteriore conferma che Raffaello fosse inteso soprattutto quasi come spartiacque tra una cultura tardoquattrocentesca (Perugino) e una divulgazione devota (Garofalo), piuttosto che individuato entro precise coordinate linguistiche,

ci viene dal testo già citato del Baruffaldi: «Per questo avvicinarsi che egli fece ai modi di quel grande fu detto che mancasse nell'invenzione; ma questo non è, che studiando quel gran maestro lo imitò, così appunto da trarre i modi, come fece il medesimo Raffaello in riguardo a Pietro Perugino e come in riguardo a Raffaello fece Benvenuto da Garofalo»⁶.

Parole che puntualizzano un altro importante elemento dell'attenzione di Craffonara per l'urbinate: Raffaello era esemplare anche come artista che legittimava l'imitazione, considerata nelle accademie ottocentesche la via per impadronirsi della perfezione linguistica, all'interno di un sistema di valori che al vertice non poneva lo scarto rispetto ai precedenti, ma il consapevole immergersi, al livello più elevato possibile, nel solco della grande tradizione figurativa, che secondo i più acclarati modelli storiografici si identificava nel rinascimento maturo.

Per tutta la prima metà del secolo XIX è diffusa quasi una «filosofia» dello studio dei grandi maestri attraverso l'esercizio della copia, che si affrontava nella convinzione di poter attingere, per la concentrata considerazione dei valori linguistici che imponeva, non solo un modello di trascrizione dell'originale, ma anche i valori di stabilità ed armonia che a quelle opere si attribuivano: «la copie bien faite d'un chef d'oeuvre - scriveva ancora nel 1842 Etienne Delecluze - fait supposer dans celui qui l'a exécutée un grand puissance de talent. Aussi rien n'est-il si rare qu'un bonne copie»⁷; e nella logica di questa «filosofia della copia» anche una produzione come quella del Craffonara, forse monotona per la sensibilità della nostra generazione adusa alle più incessanti sperimentazioni linguistiche, riacquista una credibile collocazione storica.

Su questo piano a soccorre d'altro canto, a livelli certo di tutt'altro prestigio, la testimonianza di Ingres; dopo il Salon del 1825, quando ne *Il voto di Luigi XIII* il pubblico e la critica avevano



J.A.D. Ingres, *Il voto di Luigi XIII*, Montauban, Notre-Dame



unanimemente riconosciuto l'ispirazione raffaellistica, egli scriveva a Gilibert con malcelato orgoglio: «Le nom de Rapäel (bien indigne que j'en sois) est rapproché du mien. On dit que je me suis inspiré sans rien en copier, etant plein de son esprit»⁸.

In quella pala per Montauban, eseguita a Firenze nel 1820, Ingres, quasi in una sfida ai rischi connessi ad un'operazione di tale audacia mimetica, non aveva temuto di saccheggiare «à la limite du pastiche», le iconografie raffaellesche da opere che aveva a lungo studiato sugli originali, al Louvre e alla Galleria Palatina di Firenze: *La Madonna di Foligno*, *La Madonna del baldacchino* e *La Madonna del granduca*⁹; «sans rien en copier», lontano dunque da un piano di citazione esterna, perché sostenuto da una devozione ideale che si poneva come obiettivo l'immedesimazione in quel modello.

Diverso appare il caso di Craffonara. *La Madonna col bambino* eseguita per Vincenzo de Manci combina *La Belle Jardinière*, *La Madone de Lorette*, e *La Vierge au diadème bleu*, tre dipinti conservati al Louvre da antica data e che l'artista poteva conoscere solo attraverso le riproduzioni, del resto molto numerose trattandosi di opere tra le più rinomate di Raffaello; analogamente per la pala Bridi ora de Probizer, è più plausibile pensare a un «laboratorio» di incisioni non solo dalla *Madonna Sistina* di Dresda, ma anche dalla *Santa Cecilia* di Bologna e dalla *Madonna del granduca* di Firenze poiché i dati biografici farebbero escludere viaggi del pittore in quella città.

L'ipotesi che Craffonara, agevolato nelle sue consultazioni dai legami con il Guattani e con il Testa, direttore della Calcografia Camerale, utilizzasse soprattutto stampe antiche e repertori ottocenteschi, trova un elemento probante, anche se bizzarro, nell'iconografia apparentemente insolita della pala di San Vigilio, dove la figura del santo sospeso in volo ha un precedente iconografico nelle cosiddette *Ore di Raffaello*, credute nel secolo XIX copie da affreschi, peraltro non



Raffaello (attr.), *La Vierge au voile*, Paris, Musée du Louvre.

Michelangelo Maestri, *Ora IV di notte*, dalle *Allegorie delle sei ore del giorno e le sei ore della notte*, acquerello su cartone, Genève, Musée d'Art et d'histoire.



F. Overbeck, *Madonna con Bambino*, Copenaghen, Thorvaldsens Museum.



F.W. Scadow, *Madonna sotto il portico*, Monaco, Bayerische Staatgemäldesammlungen.

identificati, di un allievo, e che Craffonara poteva conoscere dall'*Atlante* del Landon, uno dei più diffusi in quegli anni per la documentazione sulle opere di Raffaello: figure anch'esse librate in cielo, pur se in atto di danza, secondo il prototipo della *Psiche* farnesina ¹⁰.

L'informazione attraverso le stampe, che sovravanza lo studio delle opere, implica poi alcune non secondarie conseguenze per lo stile di Craffonara, che si pone su un piano sostanzialmente estraneo alle colte operazioni di Ingres.

La trascrizione del linguaggio originale nel corso della traduzione calcografica comportava un

indebolimento, quando non addirittura una perdita nei casi di edizioni meno curate, della complessità inerente al tessuto pittorico di Raffaello; d'altro canto il privilegio accordato all'interno del *corpus* raffaellesco ai dipinti di Madonne piuttosto che ai grandi affreschi, già evidente nel secolo XVIII, registra dai primi decenni dell'Ottocento un considerevole rialzo, per il valore simbolico che viaggiatori e collezionisti borghesi attribuivano a quelle immagini ¹¹: Craffonara stesso era attivo per questo mercato, come conferma l'elenco di opere compilato dal cugino dopo la sua morte dove, fra le copie da antichi maestri, due da Raffaello, *La*

Madonna di Foligno e *La Madonna del cardellino* recano la specifica di una commissione da parte di un inglese.

Così la semplificazione linguistica si saldava con il contenuto devozionale, favorendo nel rapporto con il precedente cinquecentesco piuttosto esiti di classicismo devoto che non di derivazione metodologica, e risultava confermata, per altra via, la fortuna di certi autori secenteschi quali Albani.

A fronte di questo minuto intreccio di riferimenti ad una *koiné* raffaellesca, attraverso cui Craffonara si garantiva un positivo esito per la redazione dei suoi quadri sacri, domestiche vergini o più impegnative pale parrocchiali, sarà appena necessario sottolineare la distanza dalle rigorose austerità nazarene di Overbeck e Shadow, per i quali la «naturalzza» di un Raffaello più umbro che romano rivestiva un preciso significato antiaccademico che al pittore rivano, nella sua quieta e appartata carriera, doveva invece restare estraneo.

¹ L.A. BARUFFALDI, *Betrachtung des Craffonara. Nachlasses im Atelier des Verstorbenen Künstlers*, in «Messaggiere Tirolese», n. 6, 19 gennaio 1838.

² Lettera di Giuseppe Bridi al Dipauli del 22 dicembre 1831,

Archivio del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Dip. 1104, n. 110.

³ Cfr. *La Sacra famiglia*, Brocklesby Park (England), coll. Earl of Yarborough, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1962, p. 148; per la fortuna calcografica un'interessante documentazione è raccolta nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

⁴ Per la collezione del principe Bonaparte cfr. F. HASKELL, *Riscoperte nell'arte*, Milano 1982, pp. 74-76. Sulle raccolte di palazzo Spada esiste l'*Elenco fidecommissario dell'anno 1820* pubblicato alla fine del secolo in F. MARIOTTI, *La legislazione delle Belle Arti*, Roma 1892.

⁵ Cfr. *Hommage à Raphaël. Raphaël dans les collections françaises*, catalogo della mostra, Paris 1984, pp. 121-122; L. DUSSLER, *Raphaël*, London 1971, per la versione già Torlonia, ora Roma, Galleria Nazionale; *Raphaël et la seconde main*, catalogo della mostra, Genève, 1984, a cura di R.M. Mason e M. Natale, pp. 182-183 per la versione nella collezione di Camuccini.

⁶ L.A. BARUFFALDI, *cit.*

⁷ E.J. DELÉCLUZE, *Traité élémentaire de peinture*, Paris 1842, p. 76.

⁸ Cfr. *Hommage à Raphaël. Raphaël et l'art français*, catalogo della mostra, Paris 1984, pp. 127-129.

⁹ Ivi.

¹⁰ Cfr. *Raphaël et la seconde main*, *cit.* pp. 266-70.

¹¹ Nel già citato catalogo di Ginevra cfr. Eva Korazija - Magnaguagno *Archétype des mères, servante du Seigneur, bien-aimée de Dieu: la vulgarisation des Madones de Raphaël au XIXe siècle*, p. 107 e nota 2.

ASPETTI DELLA
CULTURA FIGURATIVA
IN TRENTINO - ALTO ADIGE





Rovereto, casa natale di Antonio Rosmini.

ANTONIO ROSMINI, CULTORE DI BELLE ARTI IN TRENTINO

Marina Botteri

Il passaggio fra Settecento e Ottocento in Trentino è caratterizzato dall'esautoramento politico del Principato Vescovile che, indebolito da contrasti interni e con l'Impero, destabilizzato dalle guerre napoleoniche, giunge alla secolarizzazione del 1803. Anche se Trento mantiene un certo prestigio come sede vescovile, il vero centro economico, grazie alla fioritura di importanti industrie come quella della seta, diventa Rovereto¹ dove l'Accademia degli Agiati, fondata nel 1750, porta i fermenti rinnovatori delle correnti illuministiche attraverso una sostenuta attività letteraria e scientifica. Nel 1819 il filosofo Antonio Rosmini (1797-1855), durante gli studi padovani, ricorda con parole affettuose la cittadina d'origine: «...non è grande, anzi piccola città, ma non si piccola come altri può credere per notizie letterarie. Ivi per certo si sa quello che si faccia in Italia. Vengono anche là i giornali e i libri; e son per dire senza timore, che più si sa nel nostro piccolo Rovereto quello si faccia nella rimanente Italia, che qui in Padova, in questa sede delle scienze tutte e d'ogni bel sapere quasi madre o donna»².

Al suo rientro in Trentino, stimolato dal vivace ambiente culturale e in linea con l'apertura intellettuale della sua famiglia, il Rosmini divenuto proprietario della casa natale «...la convertì in una palestra di altissimi studi e di grandi virtù accogliendo in essa quanti più amici poteva»³.

Il biografo Paoli, quando nel 1880 pubblica una dettagliata illustrazione della dimora rosminiana, tra gli altri ambienti parla di «...una sala fregiata a stucchi, e tutta dipinta da Ambrogio Rosmini.

Quattro gran tele rappresentano i quattro elementi, invenzione di Ludovico da Boulogne, ed altre minori tele di oggetti d'arte e di mitologia. Di qui (...) entrai nella stanza del centro dove sono gran quadri di sacro argomento dipinti anch'essi dallo zio Ambrogio con l'amico Unterbergerher, venuto con lui dall'Accademia di S. Luca di Roma e da lui ospitato (...). Nella maggior parte di questo piano (...) vedesi una specie di gabinetto delle molte stampe che ebbe raccolte Ambrogio Rosmini (...) le migliori incisioni di Raffaello, del Vinci e del Reni lavorate dal Volpato, dal Folo, dal Morghen e dal Mengs (...)»⁴.

La descrizione del Paoli evidenzia come già la passione per l'arte fosse coltivata dallo zio Ambrogio (1741-1818), architetto e pittore che si era formato a Roma ammirando i capolavori classici e seguendo l'insegnamento del Batoni e di Cristoforo Unterbergerher. Tornato a Rovereto aveva abbandonato la pittura mantenendo però e sviluppando gli interessi architettonici; si era inoltre costituito una ricca pinacoteca con numerosi dipinti acquistati a Roma e con una ricca collezione di incisioni⁵.

Il nipote Antonio, durante la permanenza romana del 1823, lo rammenta con rimpianto in una lettera inviata alla madre: «Non si può credere qual grata sensazione mi faccia ad ogni tratto, il ravvisare cogli occhi miei i portenti dell'arte, che il signor zio Ambrogio mi descriveva sì al vivo! Poche cose mi si presentano nuove, che io non sappia dire cosa siano, e spesso farne la storia: tanto alta impressione mi facevano le parole di quell'uomo a me così caro»⁶.



Fin da giovane Antonio, sollecitato dagli insegnamenti dello zio, manifesta quindi la sua propensione artistica, esercitandosi nel disegno e dedicandosi alla lettura della storia dell'Arte del Winckelmann che definisce «immortale»⁷, ed esprimendosi con parole di lode sul Canova, lo dichiara «...il Fidia d'Italia»⁸.

Il Rosmini diviene committente di numerose opere d'arte e mantiene frequenti contatti con gli artisti, tra i quali Giuseppe Craffonara che, per il suo carattere schivo, saldamente ancorato alla fede religiosa, subisce fortemente l'influsso del filosofo

di Rovereto, inserendosi naturalmente nel suo ambito culturale e ottenendo proprio in quella città alcune delle commissioni più importanti della sua carriera.

Il pittore rivano lavora per il banchiere Antonio Giuseppe Bridi, amante della musica e amico di Mozart, conosciuto dal Rosmini proprio in quel periodo⁹. L'appassionato musicofilo tra il 1810 e il 1836 realizza, a nord della città, un complesso architettonico costituito oltre che dalla villa di abitazione, da un tempietto dedicato all'Armonia, da una cappella neogotica e da numerosi cippi



G. Craffonara, *Volta del tempietto Bridi*, da una riproduzione degli anni '50.



D. Udine, *Volta della cappella, Rovereto, giardino Bridi*.

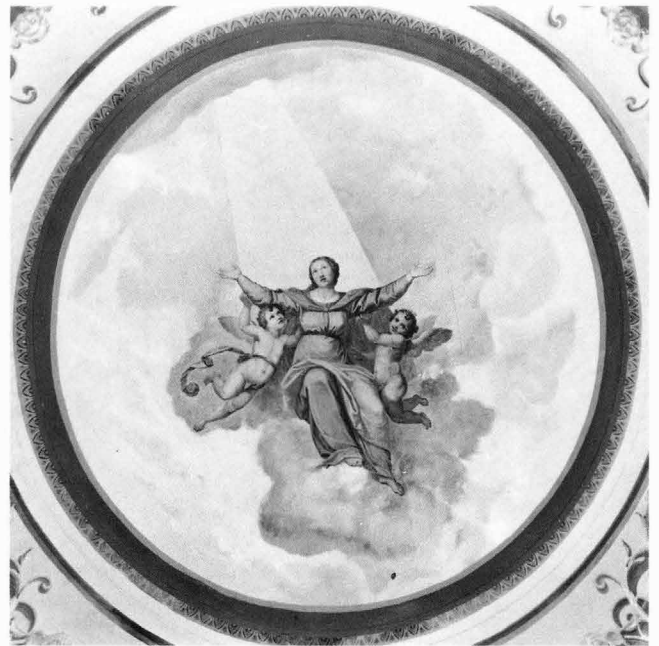
A sinistra: G. Galvagni (?), *Il tempietto dell'Armonia*, Rovereto, Musei Civici.

G. Graffonara, *Assunzione di Maria*, Barcesino.

commemorativi, inserito in un giardino all'inglese secondo il gusto romantico ¹⁰.

Il palazzo e il giardino Bridi diventano ben presto un luogo di ritrovo per i circoli colti roveretani e lo stesso Rosmini ne lascia una testimonianza in forma poetica. Il Bridi, nel 1825, incarica il Craffonara di affrescare il Tempietto dell'Armonia, raffigurandovi «l'Apoteosi della Musica» e nei sette medaglioni laterali i busti di Mozart, Palestrina, Gluck, Jammelli, Haendel, Haydn e Sacchini ¹¹.

Le pitture ad affresco del Craffonara suscitano



l'interesse dei contemporanei e Bartolomeo Stofella dalla Croce afferma che «...l'idea del pittore non poteva essere più bella, più poetica, più dignitosa; e l'esecuzione risponde perfettamente alla nobiltà del pensiero...»¹².

Della originale decorazione attualmente non esiste quasi più nulla, tranne qualche frammento e il profilo di Mozart, ancora visibile seppur molto rovinato.

Il 1825 è un anno importante per il Craffonara che, in questo periodo, riceve l'importante incarico per la pala d'altare della chiesa di S. Maria Assunta a Riva del Garda, che porterà a termine nel 1830, e si cimenta nuovamente nella tecnica dell'affresco dipingendo «L'Assunzione» nella volta della chiesa di Barcesino.

Successivamente il Bridi si servirà ancora del Craffonara per realizzare la pala d'altare, raffigurante la *Madonna Refugium Peccatorum*, nella Cappella neogotica costruita da Pietro Andreis nel giardino Bridi. Il dipinto viene nominato anche in una lapide di marmo posta a ricordo della consacrazione della chiesa nel 1831, anno in cui il banchiere roveretano fa decorare anche la volta della chiesetta da Domenico Udine, l'altro artista legato da lunga e duratura amicizia al filosofo Rosmini, che vi rappresenta *La Madonna e la Trinità che accolgono un'anima accompagnata in cielo dagli Angeli*. L'immagine si è conservata fino ad oggi, mantenendo un affascinante nitore nella stesura coloristica, cangiante nell'azzurro della veste della figura che sale al cielo.

Nella corrispondenza intercorsa in quegli anni tra il Craffonara e il Bridi, viene ricordata anche la pala di S. Caterina per la chiesa di Calliano, già terminata dall'autore nel 1827.

Il dipinto, insieme all'ampia descrizione di un'altra tela di analogo soggetto, realizzata dal Craffonara nel 1828 per la chiesa dei Cappuccini di Rovereto, viene citato anche sul «Messaggiere Tirolese»¹³.



Il Craffonara e l'Udine si ritrovano a lavorare, fianco a fianco, in occasione della ristrutturazione, promossa da Antonio Rosmini, della chiesa di S. Margherita a Trento. La trasformazione della chiesetta antica in oratorio neoclassico, con la dedica al SS. Crocifisso, si inserisce nel progetto di Antonio Rosmini, finalizzato alla fondazione di un Istituto della Carità, per cui il sacerdote acquista nel 1831 il complesso della Prepositura riadattandolo al nuovo uso. Per la parte architettonica si serve di Pietro Andreis, l'artista roveretano che già aveva lavorato per il Bridi, che «fornisce diversi



Rovereto, casa natale di Antonio Rosmini.

G. Craffonara, *Assunzione di Maria (insione)*, 1830.

pareri sulla sistemazione interna della ex prepositura, disegni per gli stuccatori e per l'altarino della Cappella interna»¹⁴ e di Gianluca Somaglia di Milano, autore tra l'altro della bella chiesa in stile neoclassico presso la villa Castelbarco a Loppio¹⁵, a cui chiede consiglio per il restauro della facciata. Ma anche il Craffonara sostiene attraverso numerosi consigli l'impresa del Rosmini, suggerendo la posizione degli altari laterali in cui dovranno essere collocati i due dipinti richiesti a lui stesso e all'Udine. Il Craffonara sostituirà in seguito il Somaglia, che in un primo tempo il Rosmini aveva

interpellato, anche per la decorazione dell'altare maggiore. Dei due dipinti commissionati a Udine e Craffonara è rintracciabile solo il primo identificabile con la tela di S. Vigilio, attualmente nella Chiesa di S. Marco a Rovereto, mentre quello del Craffonara ci è noto solo attraverso la corrispondenza tra il pittore rivano e il Rosmini¹⁶.

I due artisti ingaggiati avrebbero dovuto inoltre cimentarsi, secondo il Paoli, anche nella decorazione ad affresco della chiesa, raffigurandovi la Passione e il Trionfo di Cristo, affermazione che viene convalidata da una lettera del 1832 inviata dal Rosmini a Craffonara, in cui il filosofo afferma di voler far dipingere tutti i sacrifici dell'Antico Testamento, allusione alla Morte di Cristo¹⁷, idea che rimase però irrealizzata.

Nel 1834 il nuovo oratorio viene aperto al culto: «la struttura interna completamente nuova, l'altare maggiore sormontato da un grande crocifisso, i due pulpiti, due altarini a metà navata, il *confessionale in fondo alla chiesa...*», come la facciata, anch'essa completamente rinnovata, dovettero soddisfare il Rosmini.

Nel 1835 però il sacerdote roveretano, per «l'opposizione del Governo austriaco ed il mancato sostegno dell'Autorità religiosa» pone termine al suo progetto¹⁸.

Figura cardine della società ottocentesca, non solo trentina, mecenate e committente, progettista lui stesso di originali decorazioni, il filosofo roveretano coltiva i contatti con altri artisti locali, tra cui il pittore Giovanni Pock (1780-1842), originario della Boemia ma naturalizzato trentino. L'artista fin da giovane si mostra abile nel cogliere le fisionomie ed esegue numerosi ritratti di personaggi trentini, in particolare a Riva, dove riprende anche i coniugi Malacarne, protettori del Craffonara.

Nell'ambiente roveretano dipinge il bel *Ritratto di gruppo della famiglia Benoni*, firmato e datato 1823, che si distingue per la scioltezza compositiva nell'impaginazione formale dell'insieme. Nel 1827

il Rosmini gli commissiona il ritratto dello zio Ambrogio, che l'artista raffigura di profilo, caratterizzandolo in modo tale che «...dovranno riconoscerlo tutti quelli che l'hanno conosciuto negli ultimi anni...»¹⁹.

Anche per Giustiniano degli Avancini (1807-1843) sono documentati, seppure sporadici, dei contatti con l'ambiente rosminiano. Nel 1825 l'artista pubblica a Rovereto una novella dal titolo *Ferdinando conte del Tirolo*, che viene molto lodata da Carlo Rosmini, cugino di Antonio, e da cui aveva tratto ispirazione per realizzare il dipinto raffigurante *l'Incontro dell'arciduca Ferdinando con Filippina Welser*. L'artista che pure si allontana dal Trentino divenendo «un grande viaggiatore, spinto da una singolare curiosità per il mondo dell'arte europea, da cui trasse ispirazione per la sua pittura»²⁰, mantiene comunque rapporti con l'ambiente locale, dove lascia alcune importanti opere. Per la Parrocchiale di Levico dipinge la bella pala con *L'Immacolata* ancora di gusto classicistico, mentre nelle composizioni storiche come *Il Levita di Efraim* o *Il Cristoforo Colombo e il figlio Diego al Convento della Rabida* si allinea già con il gusto romantico, echeggiando moduli compositivi della pittura di Hayez.

Tuttavia, a causa della mancanza di un'Accademia di pittura in regione, le poetiche romantiche si mantengono ai margini della cultura figurativa locale. Anche la presenza di Hayez che consegna alla nobile committenza trentina opere come la *Venere che scherza con due colombe* (1830)²² o *Venere che conduce Elena da Paride* (1831), servirà soprattutto alle generazioni più giovani, quelle del Micheli o del Bassi, che sapranno coglierne i fermenti rinnovatori.

L'assenza di una Scuola di Pittura, di cui il Rosmini aveva intuito la necessità desiderando costituirla per affidarne all'Udine il compito dell'insegnamento²³, configura un percorso comune per i pittori locali della prima metà dell'Ottocento, i quali, intendendo approfondire la loro



G. degli Avancini, *L'Immacolata*, chiesa parrocchiale di Levico.

G. Poch, *Ritratto della famiglia Benoni*.

preparazione culturale ed aggiornarsi sulle nuove teorie estetiche, sono costretti a migrare verso le più celebri Accademie di Milano e Roma; così avviene per i citati Giuseppe Craffonara, Domenico Udine, Giovanni Pock e Giustiniano degli Avancini, autori che, per capacità stilistiche e fortuna critica, maggiormente si segnalano nell'am-

biente dell'epoca. Ciononostante essi rimangono legati alla regione trentina, portandovi, attraverso le loro opere, le novità stilistiche della pittura nazionale e trovando un comune denominatore nei circoli culturali o in figure di alto livello intellettuale come il Rosmini, che funge da polo aggregatore per le personalità artistiche dell'epoca.



- ¹ E. CHINI, in A.A.V.V., 1990, p. 120.
- ² G. RADICE, 1968, vol. II (1817-1822), p. 204.
- ³ F. PAOLI, 1880, p. 113.
- ⁴ F. PAOLI, 1880, pp. 111-112.
- ⁵ D. VETTORI, S. FERRARI, 1986, pp. 11-12.
- ⁶ L. FRANCHINI, 1988, p. 370.
- ⁷ G. RADICE, 1968, vol. II, p. 446.
- ⁸ G. RADICE, 1968, vol. II, p. 203.
- ⁹ G. RADICE, 1970, vol. III, pp. 264-265.
- ¹⁰ B. PASSAMANI, 1965, pp. 226-232.
- ¹¹ B. PASSAMANI, 1965, pp. 232.
- ¹² B. STOFFELLA DALLA CROCE, in «MT» 1826.

- ¹³ «MT»
- ¹⁴ L. FRANCHINI, 1988, p. 388.
- ¹⁵ L. FRANCHINI, 1988, p. 380.
- ¹⁶ Cfr. ALFEO VALLE, in questo stesso catalogo.
- ¹⁷ L. FRANCHINI, 1988, p. 380.
- ¹⁸ A. VALLE, 1991, p. 75.
- ¹⁹ S. WEBER, (1933) 1977 ad vocem.
- ²⁰ C. BERGAMASCHI, 1983, pp. 64-66.
- ²¹ G. BELLI, 1991, p. 145.
- ²² M. BOTTERI, B. CINELLI, F. MAZZOCCA, 1987, p. 158.
- ²³ L. FRANCHINI, 1988, p. 374.

DOMENICO UDINE E GIUSEPPE CRAFFONARA:
DIVERGENZA E UNITÀ DI PERCORSO
Elvio Mich

Nel recensire, sul «Messaggiere Tirolese» del 7 dicembre 1827, la nuova edizione della *Vita di Alessandro Vittoria*, di Tommaso Temanza, annotata da Giovanni Antonio Moschini, l'articolista (che si firma A. C.), conclude con la seguente considerazione:

Che se la città di Trento e queste nostre contrade furono la patria di un Vittoria, d'un Pozzo, d'un Unterpergher, d'un Gresti, d'un Cavalieri, d'un Baroni, d'un Rosmini, d'un Chiusole, e d'altri che assai bene coltivarono le belle arti, benché non tutti giungessero a quella fama a che s'innalzò il Vittoria; e se pure al presente l'Udine e il Craffonara in Firenze ed in Roma mediante il pennello rendono illustre col loro proprio il nome della lor patria; cesserà il duro rimprovero che, per alcuni si fece e si fa a queste nostre contrade di non aver dato chi a tali studi si fosse applicato; e l'esempio dei passati e dei viventi animerà la nostra gioventù...

Nel binomio Craffonara-Udine, tramandato negli scritti che accompagnano e sostengono l'attività dei due pittori nel periodico roveretano¹ è facile riconoscere la tendenza, che oscilla tra verità e arbitrio, a indicare nella pittura trentina del primo '800 un sostrato comune di indirizzo toscano-romano. Ed è strano che in questi primi tentativi di 'storicizzare' la situazione artistica locale, i nomi di Giovanni Pock, Giustiniano degli Avancini e Ferdinando Bassi, i cui lavori vengono frequentemente recensiti sullo stesso «Messaggiere», siano trattati separatamente. L'assimilazione di due mondi culturali che mostrano pochi tratti in

comune, trova tuttavia una ragione plausibile nella lunga e profonda amicizia che unì i due pittori ad Antonio Rosmini, il quale come cultore e patrono delle arti esercitò su entrambi un indubbio ascendente; e, più in generale, in alcuni aspetti della committenza locale, che nell'opera dei due pittori intese ravvisare differenti espressioni del medesimo culto di Raffaello.

Se il nome di Domenico Udine appare all'odierna storiografia artistica sminuito di significato, si deve in parte al fatto che, a differenza del Craffonara², nessuno si preoccupò di mantenere viva nella memoria nel corso dell'800 la notorietà che l'artista conobbe in vita. È anche questo, se non il primo, uno dei principali motivi del declinare rapido della sua fortuna dopo la morte avvenuta a Firenze nel 1850³. È necessario perciò qualche chiarimento biografico preliminare, in attesa che ricerche più circostanziate consentano di confermare al pittore quel ruolo di primo piano che, accanto al Craffonara, gli compete nel panorama della pittura trentina del primo Ottocento, come si cercherà di anticipare in questa sezione a lui dedicata.

**Da Rovereto a Firenze:
l'accademia e la 'naturalizzazione toscana'**

L'artista nacque a Rovereto nel 1784⁴ e assolti gli studi presso le locali Scuole normali, dove ebbe per maestro di disegno il pittore Giovanni Galvani⁵, nel 1802 si recò a Firenze alloggiandosi sul principio – così assicurano i biografi – presso

Felice Fontana, suo conterraneo ⁶, il quale, come qualche anno prima aveva introdotto nell'ambiente artistico fiorentino un altro giovane e promettente artista trentino, lo scultore Giovanni In-som ⁷, procurò all'Udine l'accesso all'Accademia di Belle Arti.

Degli esordi accademici del pittore nulla sappiamo; ma nello *Studio di due teste all'antica* del 1808 ⁸ troviamo ancora riflessi scolasticamente gli insegnamenti del Benvenuti, al quale nel 1803 era stata affidata la direzione dell'accademia fiorentina. I premi conseguiti nella classe delle arti del disegno a partire dal decennio successivo testimoniano dei progressi fatti dall'artista e dei benefici che egli ne trasse per la futura carriera. Gli atti accademici, al riguardo, ci informano esaurientemente, ma dobbiamo purtroppo lamentare che nessuna delle opere descritte sia giunta sino a noi; un *Inventario* del 1870 ⁹ le registra per l'ultima volta, dopo di che se ne perdono le tracce.

I documenti confermano punto per punto l'iter accademico del pittore, quale ci è stato tramandato dalle fonti bibliografiche, a cominciare dal successo ottenuto nel concorso annuo del 1811 con il disegno d'invenzione all'acquarello *l'Accademia platonica*, premiato dalla giuria composta, fra gli altri, da Pietro Benvenuti, Giuseppe Sacconi, Raffaello Morghen, Luigi Ademollo ¹⁰, fino alla vittoria del concorso triennale di pittura, nel 1816, e al successivo distacco dall'Accademia avvenuto l'anno dopo. L'artista, che spesso si lamentava nella corrispondenza con gli amici delle scarse opportunità di lavoro offerte dalla committenza fiorentina ¹¹ e delle difficoltà finanziarie nelle quali si dibatteva, cominciava allora - riferisce l'anonima biografia del 1837 - a ricevere i primi modesti incarichi di lavoro come 'pittore da camera', mentre per qualche tempo (tra il 1811 e il 1817) poté usufruire di un sussidio mensile erogato dall'Ufficio di Beneficienza ¹². I nuovi progressi che nel 1812 procurarono all'Udine la vittoria nel concorso semestrale con il disegno, ispirato al noto

brano di storia romana, *La partenza di Attilio Regolo per Cartagine*, tramandato da Silio Italico, ¹³ trovarono compimento nel 1816 con l'aggiudicazione del concorso triennale, il riconoscimento più ambito e importante che l'accademia fiorentina metteva a disposizione degli studenti nelle diverse classi. I premi maggiori, istituiti nel 1791 ¹⁴, rappresentavano un attestato di prestigio che segnalava i vincitori all'attenzione pubblica; la solenne distribuzione dei premi era innanzitutto un avvenimento ufficiale: la dimostrazione delle cure poste dal governo a sostegno delle arti, e la cerimonia, alla quale conveniva numerosa la popolazione, la migliore occasione per introdurre l'artista negli ambienti colti della committenza fiorentina. Il programma del concorso per il premio maggiore di pittura bandito nel 1816 aveva per soggetto un passo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle: Edipo nel bosco delle Eumenidi che riabbraccia le figlie Antigone e Ismene rapitegli da Creonte e resegli da Teseo (3° ep., 1099-1153). Il dipinto presentato da Domenico Udine incontrò il giudizio unanime; fu lodata la composizione, l'espressione, l'armonia dei colori, la correttezza di disegno, il chiaroscuro. Il 7 luglio 1816, «Giorno sacro al Genio delle Bell'Arti, che si prosperamente fioriscono sotto il Regno dell'augusto Ferdinando III, e sulle rive dell'Arno», annunciava qualche giorno dopo la «Gazzetta di Firenze» dell'11 luglio, avvenne la solenne premiazione. Al pittore toccò il premio più elevato, una medaglia d'oro con l'effigie di Michelangelo e un supplemento in denaro ¹⁵.

L'atto che conclude questo lento processo di acclimatazione all'ambiente fiorentino è la concessione della «naturalizzazione toscana», richiesta dal pittore roveretano tramite il segretario dell'Accademia Giovanni degli Alessandri, e accordatagli con sovrano rescritto del 14 settembre 1816 ¹⁶.

Con il ritorno di Ferdinando III di Lorena dall'esilio di Salisburgo e Würzburg, il 25 settembre 1814, e durante il decennio successivo, le sorti

dell'artista conobbero momenti di prosperità. Per celebrare l'avvenimento l'Accademia di Belle Arti aveva allestito in Piazza S.Marco un imponente apparato scenografico che comprendeva, tra l'altro, un complesso di quattro grandi tele in chiaroscuro (cm 233 x 846) nelle quali veniva allegoricamente celebrata la restaurazione granducale. Al progetto furono chiamati a collaborare gli allievi che si erano distinti nei concorsi accademici: Giuseppe Bezzuoli dipinse *Le città della Toscana che rendono omaggio al Granduca*, Gaspero Martellini, *La Religione seduta sopra le sacre rovine*, Nicola Benvenuti, *Il dio del commercio che consola la Toscana*, e infine Domenico Udine, *La Pace che arde un mucchio di armi*. Anche questi dipinti, registrati nel già ricordato inventario accademico del 1870, nel quale un'annotazione marginale successiva ne segnalava l'esposizione nella «Sala del Colosso» (Tribuna di David)¹⁷ non sono più rintracciabili; ma merita comunque sottolineare che l'*equipe* dei pittori parzialmente rispecchia quella incaricata delle decorazioni dei nuovi ambienti napoleonici in Palazzo Pitti e in Palazzo Borghese.

Ma prima di accennare a questi e ad altri lavori in gran parte di committenza granducale, occorre osservare che l'assenza delle testimonianze pittoriche del periodo accademico 1811-1816 è in parte compensata dal recupero conservativo e critico della grande tela con *Uccisione di Archimede* (cfr. scheda n.) dei Musei Civici di Rovereto, datata 1815, che rappresenta l'immediato e giustificato antefatto della vittoria del premio triennale di pittura. In essa è rispecchiato quello stile neoclassico eroico e severo di ascendenza davidiana che l'Udine apprese durante la lunga frequentazione di Pietro Benvenuti il quale, due anni più tardi, rilascerà all'allievo una lodevole dichiarazione di merito¹⁸.

L'attestato mirava principalmente ad accreditare una supplica rivolta da alcuni artisti dell'Accademia a Ferdinando III, intesa ad ottenere il rinnovo

del sussidio mensile governativo per proseguire gli studi. Non si conosce la risposta a questa richiesta che porta il visto imperiale del 7 febbraio 1817¹⁹, e che mette ancora una volta in evidenza le difficoltà nelle quali si dibatteva l'artista, come molti sul punto di dover abbandonare una professione che non garantiva sufficienti mezzi di sussistenza. Ne troviamo eco immediata in una lettera del 30 luglio dello stesso anno indirizzata a don Pietro (Orsi?) a Rovereto nella quale il pittore insistentemente chiedeva l'aiuto dell'amico affinché gli venisse affidata la commissione della pala di *San Rocco* per l'altar maggiore della chiesa dei Francescani²⁰, che in effetti fu dipinta dall'Udine a Firenze qualche anno dopo, nel 1822; mentre l'accennato «affare di Mori», già avviato, è forse un'allusione alla nuova pala maggiore per la parrocchiale di Mori, che invece venne dipinta a Venezia nel 1824 da Giovanni Pock²¹.

Dopo l'Accademia: le commissioni granducali

Gli impieghi che l'Udine trovò nei cantieri granducali successivamente al 1817, anno nel quale i contatti del pittore con l'Accademia cessarono, rappresentano un capitolo importante ma non del tutto chiarito dalla sua biografia. Rimane ancora da dimostrare se egli abbia partecipato alla decorazione dei nuovi ambienti neoclassici di Palazzo Pitti, notizia riportata nel profilo biografico del 1850, ma non in quello più circostanziato del 1837; eventualità che, per il momento non si può nemmeno escludere, se si tiene conto che tra le maestranze chiamate a collaborare al progetto figuravano Benvenuti, Bezzuoli, Martellini, cioè lo stretto *entourage* accademico frequentato dall'Udine. Non sussistono invece dubbi sulla parte che il pittore ebbe nelle decorazioni della Villa di Poggio Imperiale; ne accenna la biografia pubblicata nel periodico enipontano nel 1837, aggiungendo che Ferdinando III ne fu così soddisfatto che commis-

sionò al pittore anche una *Madonna in gloria, col Bambino e i santi Giuseppe, Teresa e Giovanni della Croce* per una chiesa pisana, che la *Descrizione storica e artistica di Pisa* del Grassi chiarisce trattarsi del dipinto posto sul secondo altare a destra della chiesa di S. Torpè, «opera del giovine pittore Udine di Roveredo»²². I lavori eseguiti nella Villa di Poggio Imperiale all'inizio degli anni Venti sono le grandi tempere con *Storie di Achille* che ornano le pareti e il soffitto di una delle sale al primo piano²³. Non è chiaro se a questi lavori intendesse alludere l'Udine in una lettera da Firenze del 5 luglio 1823, là dove comunicava ad Antonio Rosmini: «Ho terminato il lavoro del G. Duca e presentemente non ho di che occuparmi»²⁴, alla quale il filosofo rispondeva da Rovereto il 16 luglio 1823: «Non dubito che saranno riusciti di molto aggradimento al Gran Duca i suoi lavori che abbiām veduti così bene incominciati. Mi sembra che li abbia condotti a termine con molta celerità»²⁵.

Il consolidarsi della reputazione di Domenico Udine nel campo della decorazione murale è dimostrato in altre occasioni, non meno impegnative di quella appena ricordata. Mi riferisco, in particolare, ai grandi affreschi absidali in S. Paolino, a Firenze, con la *Conversione* e il *Martirio di san Paolo*, realizzati nel 1819²⁶ e alla decorazione eseguita tra il 1821 e il 1822 nel soffitto della Camera rossa in Palazzo Borghese raffigurante *Venere che intercede presso Marte in favore dei Tebani*²⁷, che unisce alla lezione del Benvenuti la recente suggestione dei cicli affrescati dal Sabatelli tra il 1819 e il 1820 nella Sala dell'Iliade in Palazzo Pitti.

Le opere in S. Paolino, in S. Torpè e la pala con la *Transverberazione di santa Teresa* dipinta nel 1819 per la chiesa di S. Francesco a Prato²⁸ indicano che tra il secondo e il terzo decennio del secolo, in concomitanza con il ripristino degli Ordini religiosi, l'Udine trovò qualche occasione di lavoro presso i padri Carmelitani scalzi, ai quali

erano state allora assegnate le chiese di S. Torpè a Pisa²⁹ e di S. Francesco a Prato³⁰.

Udine e Craffonara nelle intenzioni di Antonio Rosmini

Come già accennato, l'accostamento di Udine a Craffonara è dettato dalla comune amicizia che unì i due pittori ad Antonio Rosmini. Ma mentre i contatti del Craffonara col filosofo roveretano sono stati già richiamati in passato, e in occasione di questa mostra trovano ulteriori approfondimenti, le relazioni Udine-Rosmini (note, peraltro, agli specialisti di studi rosminiani) solo di recente sono state oggetto di attenzione in un contributo che esamina i rapporti del filosofo con alcune personalità artistiche del suo tempo³¹. Qui interessa sviluppare – fin dove è possibile seguirne gli svolgimenti – almeno i punti di maggiore intesa di questo legame d'amicizia.

Lo spoglio dell'*Epistolario completo* e di altri scritti editi e inediti di Antonio Rosmini, inclusi i carteggi di alcuni sui corrispondenti abituali fra i quali l'Udine stesso³², consente di avere una chiara immagine di quanto profondo e duraturo sia stato il sodalizio che si instaurò precocemente fra i due roveretani, sulla base del comune amore per le arti, forse già tra il primo e il secondo decennio del secolo, quando il pittore coglieva i primi successi accademici e l'undicenne Antonio, superando il divario d'età di tredici anni che lo separava dall'amico, apprendeva le basi del disegno sotto la guida di Giovanni Galvagni, e tre anni dopo già affrontava la lettura di Winckelmann³³. La chiave di volta di quest'unione fu l'architetto Ambrogio Rosmini, zio di Antonio, dal quale entrambi derivarono quelle concezioni dottrinali fondamentali, aggiornate sulle più recenti pubblicazioni teoretiche, manualistiche e calcografiche che l'editoria neoclassica era in grado di offrire.

Le discussioni che in quegli anni animavano gli

incontri roveretani tra il giovane pensatore e il pittore di ritorno da Firenze, sono riassunte in una lettera del 28 settembre 1815 nella quale il Rosmini scriveva: «È stato anche da noi oggi gran tempo il pittor Udine, venuto di Firenze a trovare i suoi. S'è discusso molto; ha delle buone cognizioni di belle arti. Egli è riputato uno dei migliori pittori; e questa lode io l'ho sommamente cara trattandosi d'un concittadino»³⁴. In nome di questa amicizia il giovane filosofo si era adoperato nel 1819 affinché l'Udine accettasse il posto di maestro di disegno presso le Scuole normali di Rovereto, rimasto vacante per la morte del Galvagni; quindi nello stesso anno concepiva il progetto ambizioso di fondare nella sua città un'accademia di pittura, per affidarne la direzione all'amico³⁵; infine, acconsentiva alle nuove preghiere del pittore di valutare le possibilità di introdurlo nell'ambiente artistico veronese «essendo bene informato [scriveva l'Udine da Firenze il 20 aprile 1822] essere vacante a Verona il posto di Maestro di Pittura per la morte del Sig. della Rosa»³⁶. Ma, per varie ragioni, questi propositi rimasero inattuati. L'incontro con l'artista a Firenze nel 1823, i costanti rapporti epistolari, infine il lungo soggiorno dell'Udine a Rovereto tra il 1830 e il 1837³⁷ circa, in concomitanza con il rientro definitivo da Roma del Craffonara, segnarono il momento di maggiore intesa tra il pittore e il filosofo, allora occupato a Trento nei lavori di trasformazione del complesso della Prepositura nel nuovo Istituto della Carità. È anche il momento in cui il Rosmini individuava la possibilità di dare forma alle sue riflessioni estetico-religiose, ponendo a confronto Craffonara e Udine in una progettata, ma irrealizzata, decorazione delle pareti della chiesa del suo istituto, restaurata e riconsacrata al Crocefisso. Secondo il Paoli gli affreschi dovevano rappresentare «i misteri della passione dall'una parte, e quelli della risurrezione dall'altra»³⁸; e inoltre ai pittori erano state ordinate anche le tele per gli altari laterali, una delle quali

si può identificare con la pala di *San Vigilio* in S. Marco a Rovereto, esaminata, anche in stretto rapporto con le idee del committente, nella estesa scheda in catalogo.

Non c'è qui lo spazio per affrontare complessivamente l'attività trentina dell'Udine; ciononostante occorre almeno osservare che il lungo soggiorno a Rovereto negli anni Trenta lo portò a confrontarsi con l'opera del Craffonara. Più libero rispetto alle scelte tematiche del pittore rivano, vincolate in modo pressoché esclusivo all'iconografia sacra, l'Udine poté, per qualche tempo, contendergli il primato anche in questo campo, come dimostrano le numerose commissioni di pale d'altare (parte delle quali illustrate in questo catalogo) e di affreschi, fra cui quelli condotti nella cappella neogotica di Villa Bridli, ora de Probizer, a Rovereto, a diretto confronto con la pala dipinta dal Craffonara.

Ma gli studi sull'Ottocento pittorico trentino, ancora agli albori per quanto riguarda il periodo neoclassico e romantico, non consentono, per il momento, di avere un'idea chiara dell'ambiente artistico locale, degli orientamenti della committenza, dei modelli culturali, del collezionismo e, più in generale, dei legami con la situazione nazionale.

¹ Cfr. ad esempio G.B. STOFFELLA, 1827, p. 68; F. MARCHESANI, 1833, p. 4.

² Cfr. E. ZANIBONI, 1913.

³ È indicativo, a questo riguardo, il fatto che il nome del pittore sia stato ignorato nella prima mostra dedicata alla pittura trentina dell'800: cfr. P. ZAMPETTI, 1946.

⁴ La data di nascita si ricava da due fonti distinte, entrambi attendibili: dal necrologio edito da J. Galvagni nel "Messaggiere Tirolese", del 12 dicembre 1850, pp. 1-2, dove si riporta che il pittore morì all'età di 66 anni; e dalle notizie biografiche pubblicate nel "Bothe von Tirol", del 1837, p. 108, in cui si riferisce che nel 1802 l'artista aveva 18 anni; cfr. inoltre la scheda biografica di Clarissa Morandi, in corso di pubblicazione in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991 che ho potuto leggere anticipatamente grazie alla cortesia dell'autrice.

⁵ Oltre alla bibliografia citata alla nota precedente, cfr. A. ROSMINI, 1887-1894, I, 1887, n. CLXIII; in una lettera da Rovereto del 29 giugno 1819 il filosofo comunicava all'Udine a Firenze la morte del suo primo maestro. Uno studio accademico datato 1808 (*Due volti di profilo all'antica*, Rovereto, Accademia degli Agiati) reca questa attestazione: "1814 / Dono gentile / Sig. / Domenico Udine / al suo Maestro / Gio. di Dio Galvagni". Sul Galvagni lo studio più documentato è ancora quello di G. GALVAGNI, 1905.

⁶ Cfr. "Bothe von Tirol", cit.; circa i rapporti di Domenico Udine con Felice Fontana nessun elemento si ricava dagli indici di due recenti e ben documentate pubblicazioni sullo scienziato trentino: cfr. P.K. KNOEFFL, *Felice Fontana 1730-1805. An Annotated Bibliography*, Trento 1980 (Studi su Felice Fontana, 1); IDEM, *Felice Fontana. Life and Works*, Trento 1984 (Studi su Felice Fontana, 2).

⁷ Cfr. S. WEBER, 1933, pp. 192-193, s.v.; di questo interessante artista, oggi pressoché sconosciuto, ricorderò soltanto le due statue di *Teti* e *Anfitrite* eseguite per il cosiddetto «Bagno di Napoleone» in Palazzo Pitti, progettato da Giuseppe Cacialli.

⁸ Si veda la nota 5.

⁹ Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 nella R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze*, nn. 1040, 1465, 1530; per le opere corrispondenti si veda oltre.

¹⁰ "6 Ottobre 1811 [...] Disegno d'invenzione in acquarello Sig.^r Domenico Udine Pr.mo Premiato pel disegno segnato di N.2 con voti N.5 [...]. Bozzetto acquerello primo Premio Domenico Udine di Rovereto": Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Filza prima di Documenti, Lettere e Carte diverse del Presidente Cav. Giovanni degli Alessandri, e dei Direttori delle tre Divisioni dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dal primo luglio 1811 = Epoca della nuova organizzazione dell'Accademia suddetta a tutto l'Anno 1812*, n. 15; non specificato, il soggetto è indicato nelle guide dell'Accademia (cfr. *Description de l'I. et R. Académie*, 2a ed. 1827, p. 24), e nell'*Inventario*, cit., n. 1465.

¹¹ Ad esempio, in una lettera da Firenze del 23 febbraio 1828 indirizzata alla contessa Margherita Cloz Salvetti a Trento, il pittore si lamenta dell'inoperosità nella quale vive la ricca società fiorentina, compresi i facoltosi immigrati, quali Domidoff, che "non sa spendere sue ricchezze", e Borghese, che "vive nell'inerzia": Trento, Biblioteca Comunale, ms. 357, c. 29 r. e v.

¹² Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Filza prima di Documenti*, cit., nn. 6-7; *Filza 6 di Documenti, Lettere, e Carte diverse, dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, dell'anno 1817*, n. 5; questo sussidio mensile ammontava a 20 Lire; fu

concesso all'Udine dal primo agosto 1811 e fu sospesa nel 1817.

¹³ Il soggetto, nel dissidio tra affetti familiari e dovere civile, identificato nella ragione di Stato, appartiene a quella corrente moralizzante che nelle varie declinazioni stilistiche costituisce uno dei motivi dominanti dell'iconografia neoclassica; si veda, al riguardo, la vasta trattazione in R. ROSEMBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967; in it. *Trasformazioni nell'arte*, trad. di M. Sanfilippo, Roma 1984. Tra le fonti letterarie suggerite dal programma del concorso, Orazio (*Odi* III, 5), a rigore, non può dirsi pertinente a tale scopo, a differenza di Silio Italico (*Le Puniche* VI, 497-526) e al dramma omonimo di Metastasio (*Attilio Regolo* [1740-47], atto terzo, scena ultima). Nel fascicolo a stampa con annotazioni marginali ms. dal titolo *Accademia delle Belle Arti di Firenze. Concorso semestrale dell'anno 1812* si legge il seguente giudizio: "Ragionata nelle sue parti, severa e felice nell'esecuzione [l'opera] offriva in ogni figura dignità, carattere, affetto. Si bramò soltanto nelle Fabbriche un gusto migliore": Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Filza prima di Documenti*, cit., n. 70.

¹⁴ Cfr. *Description*, cit., ed. 1850, p. 57.

¹⁵ Tra i vari giudizi, rigorosamente anonimi, è di particolare interesse il seguente: «L'Autore ha saputo con acutezza d'ingegno, e di Filosofia supplire alla mancanza della vista d'Edipo, con la quale il solo sguardo può alle occasioni indicare il sentimento di gratitudine al Benefattore di un Dono qualunque, come à fatto Teseo e non potendo in quel momento altrimenti, il detto Edipo, dare contrassegno migliore a Teseo, le porge (*sic*) la di lui destra, stringendo l'altra del di lui Benefattore, per farle sentire tutta la di lui Riconoscenza. Inoltre l'artista à saputo unire alle suddette Regole dell'arte, e dare alle Figure quel tono di tinta che a ciascheduna conviene, tanto in Grado che in Circostanza, unendovi il loro conveniente vestiario, bene piegato e colorito; e più compreso gli altri accessori del bel campo che fanno alle principali Figure un felice ornamento, ed arricchiscono tutta la composizione. Ed oltre di ciò il bello, e vigoroso Tosco di Colorito, e la ristrettezza di luce bene inteso con il quale appaga l'occhio, e contenta ogni riguardante»: Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Filza 5 di Documenti, Lettere e Carte diverse, dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'Anno 1816*, n. 20.

¹⁶ Dagli atti accademici si ricava che anteriormente al 27 giugno 1816 Domenico Udine aveva inoltrato all'avvocato regio Compini una supplica intesa ad ottenere la "naturalizzazione toscana"; alla richiesta di precisazioni da parte di questi, Giovanni degli Alessandri rispondeva con lettera del 14 settembre che il motivo della richiesta del pittore era il desiderio "d'esser naturalizzato in un Paese, che riguarda

come la sua Patria elettiva, avendovi scorsa la sua gioventù, e espressa l'Arte che esercita": Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Filza 5 di Documenti*, cit., n. 46.

¹⁷ Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Inventario*, cit., n. 1529 (progressivo), n. 872 (sottoconto) [Martellini]; n. 1530 (progressivo), n. 873 (sottoconto) [Udine]; n. 1531 (progressivo), n. 874 (sottoconto) [Bezzuoli]; n. 1532 (progressivo), n. 875 (progressivo) [Benvenuti]. La collocazione delle quattro tele nella Tribuna del David è successiva al 1882, anno in cui la sala fu compiuta e inaugurata; esse tuttavia non compaiono nella descrizione coeva di E. PIERACCINI, *Guida alla R. Galleria antica e moderna e tribuna del David*, 5a ed. Firenze s.d. [1883], pp. 18, 21-22.

¹⁸ Firenze, Archivio Accademia di Belle Arti, *Filza 6 di Documenti*, cit., n. 5: "Adì 3 Febbraro 1817. / Io sottoscritto attesto per la verità come il Sig. Domenico Udine ha sempre frequentato con moltissima assiduità e profitto lo studio della Pittura in quest'Imp.e e Reale Accademia di Firenze come lo provano i diversi premi ottenuti in varie Classi e particolarmente nel ultimo concorso, onde meritare di essere assistito ed incoraggiato / et in fede Pietro Benvenuti Direttore".

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Rovereto, Biblioteca Civica, ms. 46.50, n. 2, c. 22 v. e r.

²¹ Cfr. A.C. *Sur un quadro del sig. Poch*, in "Messaggiere Tirolese", n. 92 (16 novembre 1824), p. 368; C. BERGAMASCHI, 1980-1983, II, 1981, n. 2520.

²² R. GRASSI, 1836-1838, II, 1838, p. 126.

²³ Cfr. P. MARMOTTAN, 1901, p. 130; O. PANICHI, 1975, p. 23; IDEM, 1989, p. 158 nota 65; C. MORANDI, 1991.

²⁴ Stresa, Archivio storico dell'Istituto della Carità. Centro internazionale di Studi Rosminiani, A. 1., "12 bis", c. 1113 v.; il contenuto della missiva è riassunto in C. BERGAMASCHI, 1980-1983, II, 1981, n. 2073.

²⁵ A. ROSMINI, 1887-1894, I, 1887, n. CCLVIII; il filosofo roveretano aveva avuto modo di conoscere i lavori accennati, durante il suo soggiorno a Firenze nel maggio del 1823: cfr. A. ROSMINI, 1934, p. 234.

²⁶ Cfr. *Guida della città di Firenze...*, 1828: "Nel coro [...] ci sono altre due pitture a fresco lavoro assai pregiabile del vivente artista Domenico Udine". La data è riferita da F. FANTOZZI, 1842; rist. 1856, p. 544, il quale però ascrive le decorazioni ad un immaginario "Domenico Nanni da Urbino", errore ripetuto anche in W. e E. PAATZ, 1940-54, VI, 1952, pp. 595, 600 nota 23; a favore della cronologia precoce degli affreschi depone anche la testimonianza di Antonio Rosmini nel suo *Diario dei viaggi*; alla data 4 maggio 1823 egli annota: "Poi fummo a S. Paolino dove l'Udine ha la *Conversione* e la *Morte di S. Paolo* ed una *Sacra Famiglia*" (A. ROSMINI, 1934, p. 234). Il terzo dipinto, già collocato sull'altare di una cappella interna del convento carmelitano di

S. Paolo, viene descritto in modo più preciso nella *Nuova Guida* del Fantozzi, come "tela dipinta dal mentovato Nanni [= Domenico Udine] significante la Nostra Dama e San Giuseppe in atto di adorare il Divino Pargoletto che dorme, opera invero pregievolissima, pel disegno, per l'espressione, e pel colorito, e che viene riguardata come la migliore che sia uscita dalle mani di questo artista".

²⁷ La conclusione dei lavori in Palazzo Borghese è riportata nel "Messaggiere Tirolese", n. 21 (febbraio 1822), p. 3; cfr. inoltre E. VISCONTI, 1962, pp. 3-4 e C. MORANDI, 1991.

²⁸ L'opera fu pagata all'Udine il 9 dicembre 1819: cfr. R. FANTAPPIÈ, 1984, I, pp. 126, 131; identificabile con la tela oggi appesa nella sala capitolare.

²⁹ Ceduta ai Carmelitani nel 1816: cfr. R. GRASSI, 1836-38, II, 1838, p. 126.

³⁰ Vi furono insediati il 27 agosto 1818, in obbedienza al rescritto granducale del 16 luglio di quell'anno: cfr. R. FANTAPPIÈ, 1984, I, p. 131.

Sull'ambiente artistico toscano di quegli anni, in generale si veda: *Cultura neoclassica e romantica nella Firenze granducale*, catalogo della mostra, a cura di S. Pinto C. Nuzi e altri, Firenze 1972; S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 6**, Torino 1982, pp. 793-1079, alle pp. 849-854, 1037-1060.

³¹ Cfr. L. FRANCHINI, 1988, pp. 367-392.

³² Cfr. G. RADICE, 1967-1981, I, pp. 231, 232-233; II, pp. 127, 189, 190, 192, 216, 450, 451, ; III, pp. 28, 128, 129, 136, 140, 214, 218, 219, 221, 222, 293, 304, 374; V, pp. 83, 84, 551; C. BERGAMASCHI, 1980-1983, nn. 913, 916, 932, 933, 935, 938, 939, 943, 944, 1391, 1648, 1694, 1959; II, nn. 1985, 2073, 2088, 2101, 2120, 2137, 2171, 2189, 2213, 2263, 2280, 2309, 2320, 2323, 2324, 2338, 2471, 2498, 2665, 2706, 2865, 2934, 2937, 3093, 3133.

³³ Cfr. L. FRANCHINI, 1988, p. 369.

³⁴ A. ROSMINI, 1887-1894, I, 1887, n. XXXVI.

³⁵ Cfr. G. RADICE, 1967-1981, I, pp. 189-192; L. FRANCHINI, 1988, pp. 374-375.

³⁶ Stresa, Archivio storico dell'Istituto della Carità. Centro internazionale di Studi Rosminiani, A. 1., "12 bis", cc. 1106 v. e r.; il brano è stato pubblicato in precedenza da G. RADICE, 1967-1981, II, 1968, p. 450; C. BERGAMASCHI, 1980-1983, I, 1980, n. 1648.

³⁷ Se ne trovano indizi in F. MARCHESANI, 1833, p. 4; in G. [TELANI], 1837, p. 4 ("Nel momento che sta per lasciare la sua natia Rovereto il valente pittore Domenico Udine per donare ancora qualche poco di tempo alla sua seconda patria Firenze..."); in [S. CONSOLATI], 1834-37ca., c. 116 v. ("Vive attualmente in patria"); in J. RINGLER, 1939, p. 530.

³⁸ F. PAOLI, 1880, p. 115.

QUESTIONI ICONOGRAFICHE NELLA CORRISPONDENZA TRA ANTONIO ROSMINI E GIUSEPPE CRAFTONARA

Alfeo Valle

Erminio Zaniboni data «l'amicizia di Antonio Rosmini» con Giuseppe Craffonara nel tempo, 1824-1825, in cui il pittore a Rovereto fregiava il tempietto dell'Armonia nel giardino di Casa Bridi¹. Si può accettare questa indicazione se riferita specificatamente all'amicizia, poiché la conoscenza e il rapporto tra i due è senza dubbio precedente.

La famiglia Rosmini era legata alla famiglia dei Conti Formenti di Riva attraverso la mamma di Antonio, Contessa Giovanna Formenti. Al battesimo del filosofo funge da padrino il Conte Davide Formenti². Attraverso la frequentazione delle sue famiglie il nome e la bravura del pittore rivano non poterono non giungere al giovane Rosmini, interessato ad ogni genere di studi e di belle arti, anche per il rapporto che sembra aver avuto il Craffonara, in questi anni, con la stessa famiglia Formenti. Lo Zaniboni ricorda «la copia di un quadro della scuola di Raffaello, che esisteva nel palazzo dei Conti Formenti», che il Craffonara avrebbe eseguito nel 1812 o 1813. Lavoro che dovette destare meraviglia nell'ambiente colto di Riva, se Francesco Malacarne «il benefattore intelligente», rientrato nel 1814 in patria, ebbe motivo di conoscere il Craffonara specialmente per la copia del quadro della scuola di Raffaello, e, persuaso dei meriti del giovane, con magnanima prontezza decise di provvedere ai bisogni della madre e della sorella di lui, e lo condusse seco a Verona³. Certamente si sparse la notizia nel piccolo mondo dei conoscenti roveretani, accrescendo notorietà e stima al giovane promettente.

Il primo incontro documentato del Craffonara col Rosmini avvenne nel 1823 a Roma, ove trovatisi l'uno quale alunno dell'Accademia di S. Luca, l'altro in visita della Roma sacra e profana quale «compagno» del Patriarca di Venezia, Mons. Ladislao Pyrcher. Nel *Diario dei viaggi* al 26 Aprile Rosmini segna: «Fu da me il pittor Craffonara col sign. Don Trogher che ritorna a casa»⁴.

Questo fatto sembra confermare che già i due si conoscevano, ma viene da chiedersi per quale ragione il Craffonara fa visita al Rosmini. Non troviamo altri cenni in merito nelle pur diffuse notizie del *Diario* e dell'*Epistolario*. Andreas Stolzenburg, nel suo saggio accurato e documentato, stabilisce «press'a poco in questo periodo, o ancora a Roma nel 1823 oppure nel Trentino durante il successivo soggiorno del Craffonara di due anni, probabilmente, il primo ritratto del filosofo religioso Antonio Rosmini che lo presenta in veste di giovane sacerdote»⁵. Può esser stato questo il motivo di quel primo abboccamento.

Certamente poi negli anni seguenti, in cui il pittore lavorò a Rovereto, si approfondì la conoscenza tra i due.

Lo Zaniboni afferma che oltre «fregiare il Tempietto dell'Armonia nel giardino di casa Bridi», ebbe anche a «decorare la cappelletta nella quale il filosofo Rosmini celebrava la Messa nei primi anni di sacerdozio». Non sembra pertinente questa notizia. Dal 1821 al 1826, primi anni del suo sacerdozio trascorsi a Rovereto negli studi e nel raccoglimento, quando non era impegnato per qualche servizio pastorale, Rosmini celebrava nel

suo palazzo, nella cappelletta privata, che non risulta affatto sia stata decorata dal Craffonara ⁶.

Troviamo il primo giudizio sul Craffonara, e la prima testimonianza precisa della loro amicizia, nella lettera del Rosmini a Don Giuseppe Lutteri della Missione a Firenze del 12 Dicembre 1825: «Coll'occasione del signor pittor Craffonara che ritorna a Roma, ecco nuove lettere di me... Queste le scrivo non solo per dare a me stesso diletto di convenire con Lei...ma ben ancora per raccomandarle l'ottimo Craffonara, signore degno certamente della sua stima, sì per l'eccellenza nell'arte sua, che per le doti morali che lo forniscono ⁷

Si ritrovano insieme i due nel Novembre del 1828, quando Rosmini si reca a Roma per sottoporre al Papa le Costituzioni della sua Congregazione appena iniziata al Calvario di Domodossola. Giunto, deve subito occuparsi di un caso doloroso. Il carissimo cugino Giovanni Fedrigotti, da poco a Roma per attendere a perfezionarsi nella musica, di cui era studioso, era morto stroncato da una polmonite. Rosmini lo aveva accompagnato con lettere di presentazione al Cardinale Cappellari e al Conte milanese Giovanni Padulli, a Roma per l'educazione dei figli. Il Craffonara, che sembra già in contatto col Fedrigotti e col Padulli, manda la triste notizia a «private persone a Rovereto» ⁸, mentre è l'Ambasciata Austriaca in Roma che avverte la famiglia; e Rosmini s'interessa per far tornare in patria i bagagli dello scomparso e per fargli erigere un busto al Cimitero. Scrive al «Sig. Giuseppe Conte Fedrigotti: Domani il mio amico don Giovanni Padulli eseguirà le vostre commissioni circa la nota della roba, ed il servo potrà poi tosto dopo partire con essa... Circa il piccolo busto si potrebbe benissimo far qui, giacché il Craffonara lo ha già modellato in gesso, senza averne alcuna incombenza, ma unicamente per una sua buona previdenza. Il prezzo a metterlo in pietra sarebbe un cinquanta zecchini circa: mi sono informato...» ⁹.

Non troviamo ulteriori notizie riguardanti il

busto per il giovane Fedrigotti, mentre appare ormai confermata la partecipazione del Craffonara al circolo di amici del Rosmini, come ancor dimostrano altri fatti di questo periodo romano.

Giuseppe Antonio Bridi, soddisfatto dell'opera del Craffonara nel tempietto del suo giardino, intende pure sistemare un Cappella gotica, quale Oratorio privato. Gli occorrono autorizzazioni superiori; ne incarica il Craffonara e ne parla pure al Rosmini, che da Roma gli comunica: «Appena giunto qui, io ho parlato per l'affare del suo Oratorio tanto col rev.mo Fioravanti, come col nostro pittore Craffonara: tutti due avevano già fatti dei passi per la cosa anche presso degli Eminentissimi Porporati... il Craffonara mi dice che egli pensa di riuscire nella cosa senz'altro... Il Craffonara mi assicura che andrà bene, e che per ora non c'è bisogno di altro» ¹⁰.

Per questa cappella il pittore durante il soggiorno romano esegue l'opera *Madonna Refugium peccatorum* ¹¹.

Nell'agosto del 1829 Rosmini con l'amico Conte Giovanni Padulli e i figli Raffaello e Matteo visita Napoli e dintorni. Salgono anche sul Vesuvio: «Il 31 fummo sul Vesuvio. C'era con noi Craffonara» ¹². Rosmini nei primi giorni di settembre rientra con gli amici Padulli a Roma, mentre il Craffonara si ferma a Napoli. L'amicizia e il rapporto tra i due conterranei si fa sempre più vivo, e si estende alla cerchia degli amici romani, che vengono sempre meglio apprezzando l'arte del rivano e sono invogliati a servirsene. Nella prima lettera del Craffonara a Rosmini da Napoli, del 12 Settembre 1829, si parla di un «trittico», che il Padulli gli aveva commissionato. Il pittore chiede «un promemoria del modo da tenersi nella composizione» ¹³. È il Rosmini che fa da mediatore tra il Craffonara e il Padulli, che nel frattempo è rientrato in famiglia a Cabbiate, nel milanese. Dal carteggio per la composizione del «trittico», apprendiamo che in questo tempo il pittore stava pure lavorando a un ritratto per Rosmini. Il

Craffonara è diligente e minuzioso nel richiedere indicazioni, modi, dettagli e misure per i quadri che gli sono affidati. Non dipinge di getto e improvvisando, ma attraverso lenta ponderazione, con schizzi, e prove preparatorie ¹⁴.

E Rosmini tiene informato l'amico: «Il Craffonara aspetta la descrizione che avete promesso di mandare, per poter servirvi del quadro in modo più conforme ai vostri desideri. Il mio l'ha solo tracciato in un bozzetto» ¹⁵.

E nel febbraio 1830: «Il Craffonara ha per poco compito la Madonna che adora il bambino per voi: egli però non volle ricevere i dodici luigi che io gli profersi, pregandovi in quella vece che voi li voleste passare costì al Consiglier Dordi, perché meglio gli accomoda, volendogli forse disporre per casa sua, o per non so che altro» ¹⁶.

E nel Maggio: «Circa il quadretto di Craffonara, egli già sa che fu da voi pagato a Milano: e collo stesso prezzo egli vi dee ancor fare, come siamo intesi, i ritrattini de' figli e delle figlie da mettere a' lati del quadro che adorano il bambino, insieme con Maria Vergine la quale dà l'esempio adorando la prima. Parmi che il pensiero sia assai buono e tenero; e il quadro mi sembra riuscito d'un colorito vago, e di una buona prospettiva. Il paesaggio non si potè risolvere di lasciarlo da finire; e voi me ne direte il vostro giudizio, essendo voi maestro di questo genere» ¹⁷.

Rosmini tratta per l'amico milanese anche dei costi: «Quanto a Craffonara, io intendo che co' dodici luigi da voi pagati sia pagato tutto anche i ritratti de' figli e delle figlie che vi farà nelle antine del quadro, né credo che sarà corso in ciò equivoco» ¹⁸.

La vicenda di questo trittico, se non si tratta di un altro quadro, sembra complicarsi: «Circa il ritratto non so neppur io perché Craffonara l'abbia fatto in quella posizione: io credo poi che tornando in Tirolo passerà da Milano a compire il quadretto: forse fareste bene a scrivergliene alcuna cosa per rinfrescargliene la memoria» ¹⁹. L'ultimo

cenno in Rosmini di questi lavori del Craffonara per il Padulli è dell'Agosto 1831 ²⁰.

Lo stesso Rosmini ci spiega la circostanza occasionale del ritratto che gli fece a Roma il Craffonara: «Qui ci fu un signore che volle ad ogni patto un mio piccolo ritratto, che fece il Craffonara. Giacché dovetti cedere alla gentile violenza di questo mio amico, pensai di farne fare un altro al Craffonara per mandarlo alla Signora Madre, pensando che alla Madre non dee essere discaro il ritratto di un figlio che assaissimo le è affezionato e grato. A quest'ora l'avrà ricevuto dall'Albino Candelpergher, che si offerse di recarlo seco» ²¹.

La conoscenza e l'amicizia si erano approfondite e consolidate tra i due, e Rosmini, quando nel maggio del 1830 lascia Roma, affida a Craffonara la spedizione di «due casse» con i suoi libri e le sue cose, e da Domodossola lo ringrazia con effusione: «Mille grazie delle cure prese per la spedizione delle due casse... La ringrazio poi di tutto e della sua buona amicizia in Roma, e degli impacci che s'è preso per me con un cuore veramente tirolese... pensando in autunno di vederla e abbracciarla in patria» ²².

Nel frattempo il Podestà di Trento, Conte Benedetto Giovanelli prega Rosmini di esortare il Craffonara ad accettare il posto d'insegnamento dell'arte, che gli aveva precedentemente offerto. Rosmini compie il mandato ricevuto, ma senza successo: «Il Craffonara mi scrisse, ma che non se ne fa nulla se non lo si scarica degli oggetti secondarii» ²³.

Il pittore lascia Roma e rientra in patria nel Dicembre 1830, e avverte subito il Rosmini, recandogli i saluti dal «Padre Tonini», l'abate Barola, e molti altri de' SS. Apostoli». Nel Giugno 1831 Rosmini, invitato dal Vescovo, inizia a Trento una comunità della sua Congregazione religiosa, prima in Seminario e quindi alla Prepositura, a cui è annessa la chiesa di S. Margherita. Così, per attendere a questa fondazione ed agli impegni che gli vengono affidati, fino ai primi mesi

del 1836 trascorre lunghi periodi nel Trentino. È in questi anni che il rapporto con il Craffonara si fa intenso e significativo, continua e si sviluppa l'intesa di stima e di amicizia che era sorta negli incontri di Roma, ma soprattutto matura e si afferma il colloquio artistico. È questo l'aspetto rilevante, rivelatore di una vicendevole influenza proprio in questo campo specifico. L'artista e il filosofo asceta, in un certo senso, si completano e si arricchiscono a vicenda. È poco conosciuto e studiato Rosmini intenditore di arte e indagatore del problema estetico, del quale appare sorprendentemente interessato ed esperto se scorriamo il *Diario dei suoi viaggi*, l'*Epistolario* e il capitolo della *Teosofia* sul bello. Il rapporto con il Craffonara è certamente in questa prospettiva tutto da esplorare²⁴. Rosmini è impegnato nella migliore sistemazione della casa della sua Comunità a Trento e intende abbellire con dipinti l'Oratorio interno e la chiesa di S. Margherita²⁵. Si rivolge al Craffonara, in questo tempo occupato anche a Bolzano nella realizzazione della Via Crucis del cimitero. Dal carteggio possiamo cogliere i giudizi, le indicazioni, i suggerimenti che vicendevolmente si scambiano nella comune ricerca della «verisimiglianza, facilità, e bellezza», le tre somme leggi dell'arte secondo Rosmini²⁶. Il Craffonara, profondamente religioso, chiede lumi al Rosmini, indubbiamente convinto nei colloqui con lui avuti della sua concezione dell'arte cristiana. Sembra di poter ravvisare l'intimo spirito delle opere religiose del Craffonara in queste affermazioni del Rosmini: «Nell'opere de' cristiani artisti, in quelle stesse dove la forma fisica e l'intellettuale non raggiunge di lunga mano la greca eccellenza, traspare bene spesso un non so che di profondo e di santo, che senza diletto agli occhi corporei, incanta l'anima e la sublima, l'appaga». Ed ancora nello stesso testo: «Il cristiano, chiamato dall'interna armonia dell'anima sua a professare l'arti imitative, giustamente dee tentare di levarsi col suo pensiero fino alla contemplazione dell'ultima bel-

lezza, che è la morale, e la divina sua religione gli dà l'ali a tanto volo»²⁷.

Se possiamo trovare in queste parole l'influenza del filosofo sul nostro artista, occorre osservare che nello stesso tempo possono riflettere l'influenza dell'artista sulle concezioni estetiche del filosofo.

Il primo incontro del Craffonara col Rosmini, dopo il rientro da Roma, deve essere avvenuto nel corso del 1831 a Rovereto o a Trento, oppure a Riva in un viaggio di ritorno di Rosmini al Calvario di Domodossola²⁸. L'argomento principale del colloquio deve essere stato la decorazione dell'Oratorio della Casa di Trento. Trova così spiegazione quanto Rosmini scrive al Craffonara nel gennaio 1832: «Lo schizzo favoritomi di Maria che scende dal Calvario con Gesù mi piace moltissimo: è una bella scena e assai ben composta, anche per gli accessori delle due Marie che precedono in attitudine d'esprimere affetti che loro sono ottimamente appropriati. Una cosa vorrei, che la sola Madonna spiccasse illuminata, e che S. Giovanni restasse in ombra dietro a Lei. Per avere questo effetto piacerebbemi che la discesa si facesse di notte, nel qual tempo è verisimile che sia avvenuta... con la luna piena, caratteristica in una tale scena, e che anche l'emblema di Maria, si potrebbe fare irraggiare tutta la persona di Maria e in lontano le croci sul Calvario...»

E conclude: «Ma bello sarebbe che ci parlassimo in voce: e non verrà dunque ella mai a Trento? me ne dica alcuna cosa: e se non a Trento m'appunti un giorno di trovarci a Rovereto; ma meglio sarebbe a Trento; di cuore suo aff.mo servo ed amico»²⁹.

Il Craffonara risponde subito da Riva: «Mi piace infinitamente l'idea di V. Sig.ia di trattare questo soggetto col lume di luna. Sembrami che debba anche produrre una tale scena un maggior concentramento alle nostre idee, oltre di che' si esce anche con una bella novità. Io tenterò con moltissimo piacere di ottenere in qualche guisa quest'effetto di luce. Un qualche giorno verrò a

Trento che parleremo più addentro su questa cosa, anzi m'interessa moltissimo parlare seco Lei anche rapporto a freschi di Bolzano, che tutto è già stipulato in contratto. Questo lavoro m'interessa moltissimo, perciò ho veramente bisogno che V. S. m'aiuti nello sviluppo di alcune cose»³⁰.

Avviene un incontro a Trento tra i due amici nel Gennaio o nei primi giorni di Febbraio del 1832³¹. Il dipinto della Deposizione nell'Aprile «ha del tutto cambiato faccia, e del tutto ultimato, ed incorniciato»³². Il Craffonara è impaziente: «Il tempo s'avanza, e nulla ancora ho potuto stabilire sui soffittini delle stazioni di Bolzano. Ella mi aveva promesso, l'ultima volta ch'ebbi il bene di vederla, di aiutarmi nei pensieri, che più di proposito s'avrebbero potuto adattare»³³. E l'amico prontamente, invitandolo a Trento, anticipa: «In generale io riterrei di dipingere né soffitti tutti i sacrifici dell'antico Testamento allusivi alla morte di Cristo, come quello di Abele, d'Isacco ecc. ed altre figure simili, come l'arca figura della Croce che salva dalle acque il genere umano»³⁴.

Il carteggio e gli incontri si ripetono. Il Craffonara sottopone al Rosmini ogni suo lavoro: «Io ho pressoché terminato un quadretto dell'Annunziata; e come la Vergine sta leggendo una pergamena, o papiro come più sta in acconcio, così vorrei su d'esso scriverci qualche tratto di profezia che alludesse al mistero dell'Incarnazione. Mi sfuggì di mente allorché fui per pochi momenti a Trento... Se la Signoria Vostra venisse a Rovereto amerei saperlo per mostrarli que' Profeti ch'Ella ebbe la bontà di farmene cenno in proposito delle stazioni»³⁵.

È significativa la lettera del Dicembre 1832. Ci descrive il processo compositivo seguito dal pittore e la piena comunione col Rosmini nell'ideazione e realizzazione dell'opera. L'influenza vicendevole non è generica o indiretta, ma è un ricercare e lavorare insieme nell'immaginare e contemplare il bello.

«Le accludo lo schizzo ossia il primo pensiero

sul quadro che Ella avea diviso, e che io prima esibii di farglielo vedere s'era conforme all'idea da V. S. comunicatami l'ultima volta ch'ebbi il contento di vederla a Rovereto. Questo schizzo è in modo pittorescamente trattato com'Ella vede, per cui ha bisogno di compirlo con l'immaginazione, cioè concepirne le linee principali giacché pel resto è del tutto vuoto. Ho cercato nelle linee della Vergine di scostarmi da un'infinità anche di celebri pittori, che hanno mal concepito l'idea di questa donna trattandola colle passioni comuni di svenimenti ecc. ma a guisa di eroina disposta d'altrettanto soffrire. Il discepolo Giovanni che pieno di dolore sta per asciugarsi le lagrime, accompagnando i passi dello scendere della Vergine. Per rendere viepiù intelligente tale scena ho messo un po' lontano le due sorelle, Marta e Maddalena che scendono dinanzi ai due primi la strada, e Maddalena trovandosi incontro al Calvario alzando le braccia in atto di esclamazione come suol accadere in natura vedendo qualche cosa di cui fa ritornare alla memoria l'oggetto di cui si amava; Marta con una passione più modificata si copre l'occhi per non vedere il luogo del supplizio. Nell'indietro ho indicato un cenno di castello, che si può benissimo ritrarre quello di Rovereto conforme Ella disse. Il Cielo nuvoloso e tetro dovrà anch'esso farne conoscere il suo risentimento, per cui servirà anche maggiormente a campeggiare di luce la Vergine e Giovanni.

Gradirò infinitamente che con tutta sincerità voglia degnarsi di farmi conoscere ogni emenda ch'Ella vorrebbe, per maggiormente giungere a colpire l'idea che S. V. Rev.ma ha meditato»³⁶.

Non abbiamo più alcun cenno di incontro o lettere fino al Maggio 1833. Rosmini si rammarica con lui per «l'incomodo degli occhi che Le dà pena, se non che spero che cesserà presto e fors'anco sarà a quest'ora cessato». E continua: «Con quanto piacere La vedrò quand'ella passerà da Trento! e quante cose ho da dirle!» Gli chiede quindi un «servizio delicato».

La sorella di Rosmini, Gioseffa Margherita, suora Canossiana, era gravemente ammalata nel Convento di Verona e si temeva di perderla. Rosmini prega il Craffonara di andare a Verona a ritrarla. Dovrà usare tutta la sua capacità persuasiva con le Superiore e con l'ammalata. A tale scopo Rosmini, che intendeva fare «un regaletto alla Madre che le servisse di qualche conforto», manda suppliche al Vescovo di Verona e a Maddalena di Canossa³⁷. Non risulta come sia avvenuto l'intervento del Craffonara, è certo che la cosa non riuscì, o per il decesso dell'inferma o per altri impedimenti. Nel Luglio gli scriverà il Rosmini: «Si ricordi di suffragare nelle sue orazioni l'anima di quella che io avrei desiderato di possedere da Lei dipinta»³⁸.

Nel Giugno del 1833 il Craffonara s'incontra a Trento col Rosmini che qualche tempo dopo gli scrive: «Comincio dal ringraziarla dell'aver aiutato co' suoi consigli l'opera della nostra chiesuola quel dì ch'ella passò per Trento: e spero che riusciranno bene le cose. Se non che il lavoratore di scagliola si ammalò dopo la sua partenza, e l'ho ancora in letto... Mi disse Don Pietro (Rigler) che Ella vorrebbe che le suggerissi qualche cosa da dipingere né piccoli pennacchi della Cappella del Sepolcro. Sentendo che Ella dipinse in quelli dell'antecedente delle teste di Cherubini, parrebbe bene che dipingesse in quest'ultima non altro che due ali di Serafini incrociate, di che fanno velo al loro volto, cui si cuoprono per non vedere lo spettacolo che non possono sostenere di Cristo morto nel Sepolcro. Parmi che riuscirebbe la cosa misteriosamente espressiva e grave»³⁹.

Il Craffonara ringrazia, e continua a chiedere: «Ora sto facendo la Staz. 12, *ch'è Gesù morto in Croce*, col soffitto, *Mosè*. La pregherei volermi indicare qualche cosa in proposito... dell'altri emblemi, cioè dalla 9 Staz.e fino alla 12»⁴⁰.

Rosmini sembra entusiasinarsi, e risponde subito: «Giacché abbiamo cominciato cogli Angeli, si potrebbe continuare mettendo nelle nove ultime stazioni gli emblemi o rappresentazioni de' nove

Cori Angelici che piangono sulla passione di Cristo. Ma come rappresentarne la differenza? questo è forte cosa. I sette che rimarrebbero dovrebbero esser presi in ordine inverso, i Troni, le Dominazioni, le Virtù, le Potestà, i Principati, gli Arcangeli, gli Angeli. Ora come l'ufficio de' Serafini è di rappresentare Iddio come Amore, e di diffonder l'amore, così quello de' Cherubini è di rappresentare Iddio come Sapienza e di diffondere la cognizione delle Cose Divine. I Troni poi rappresentano Dio come potenza Suprema e il loro ufficio è di far trionfare la giustizia di Dio. L'emblema di questi potrebbe dunque esser un *trono* irraggiato, pieno di occhi, e con sopra pendente una bilancia, e questa potrebbe anco esser omessa, se luogo non la porta. Le Dominazioni sono quelli che governano tutti gli Angeli inferiori, e si possono rappresentare forse col simbolo di *corone reali* o *diadema*. Le Virtù sono le potenze che muovono i Cieli e tutte le cose naturali e potrebbero rappresentarsi mediante *una mano*, simbolo della forza e alcune stelle. Le Potestà sono quegli Angeli che tengono a freno gli demoni, e si potrebbero rappresentare col simbolo di uno *scettro*. I Principati presiedono alle varie nazioni della terra nell'ordine della Provvidenza, e il loro emblema potrebbe essere una *colonna* raggiante di fuoco. Gli Arcangeli sono adoperati da Dio per annunziare ai Santi i grandi avvenimenti, e si possono rappresentare con *piede alato* come quel di Mercurio. Gli Angeli presiedono alle persone singolari, e si possono effigiare con delle *nubi*; che anche nelle Scritture sono usate a significare gli Angeli. Or vegga Ella se questi pensieri Le possono star bene. Scrivo in tutta fretta. Mi comandi sempre. Quanto volentieri vedrò cotesti suoi freschi! e la Madonna nostra!»⁴¹.

Fra gli altri lavori, qui appare «la Madonna nostra», che il Rosmini deve avergli affidato in uno dei loro incontri. Il Craffonara muove subito delle difficoltà sulla realizzazione degli Angeli e dei

loro emblemi ⁴², e Rosmini prontamente si spiega.

«Non so se ci siamo intesi. I Cherubini, che sono uno dei nove Cori degli Angeli cioè l'ottavo, non vanno che alla terza stazione dove Ella li ha già fatti; nelle altre non ci vanno Cherubini (cioè teste alate, emblema di esseri che sono tutto sapienza); ma ci vanno gli emblemi degli altri nove Cori Angelici. Pei Serafini che formano il nono coro e che Ella avrà posti all'ultima stazione, credo che siamo intesi, cioè due o sei ale attraversate e incrociate com'Ella sa. Nelle altre sette stazioni v'hanno gli altri sette cori degli Angeli espressi cogli emblemi indicati. Io crederei che non si dovesse interrompere la serie degli Angeli appunto per la ragione dei nove cori. Per le cinque prime stazioni poi abbiamo tempo a pensarci; non ci mancherà acconcio. Aggiungo solo che per la sesta Stazione gli Angeli, invece che colle nubi, potrebbero essere espressi come bambini volanti; e per la settima stazione gli Arcangeli in forma di giovani adulti, e basta che ci sia il busto se non ci cape tutta la persona» ⁴³.

Il Craffonara risponde ringraziando: «Ora mi sono ben orizontato. Lasciamo ora questa cosa, e per quest'anno n'abbiam d'avvantaggio» ⁴⁴ e si diffonde nel descrivere una sua visita all'estatica di Caldaro alla quale intende fare il ritratto.

Ma nel settembre continua ancora il discorso epistolare sulle stazioni della Via Crucis. Il Craffonara informa Rosmini sull'andamento del lavoro secondo le indicazioni avute da lui, e come nel frattempo lavora al ritratto dell'estatica di Caldaro; infine si sfoga per un attacco critico ai suoi dipinti: «Qui si lesse sulla gazzetta d'Innsbruck un articolo di persona incognita, che s'affatica di criticare le tre stazioni fatte servendosi perfino di buggie assolute per giungere al suo scopo. Questi Signori sono per me offesi di questo maltrattamento, non vedendo qui altro che un nascosto inimico. Le belle arti e le scienze, oltre della fatica di possederle, vi aggiungono ancora di codesti premi» ⁴⁵.

Rosmini incoraggia il «caro amico e fratello» con premura e delicatezza: «Ho voluto cercare l'articolo del *Messaggere tedesco*, che critica le stazioni, e La prego di non pigliarsene fastidio perché non merita punto: m'è parso al tutto sbagliato. Non istarebbe però male che alcuno costì facesse qualche osservazione in contrario: io ho eccitato qualcuno a farlo nel *Messaggere italiano*; e se non fossi oltremodo occupato e sopraccarico di affari urgenti vorrei io stesso occuparmene. Per altro Ella non si rammarichi punto di ciò, e prosegua alacramente. I nemici se ce ne ha, non faranno che far maggiormente esaltare il suo valore agli intendenti. Tutti gli artisti più grandi sono stati oltremodo tartassati. - Per le *Virtù* oltre le stelle, che potrebbero essere sette come sono indicate nell'Apocalisse, ci potrebbe stare il sole, la terra e la luna come presiedute e mosse da queste angeliche intelligenze. Se vuol omettere la *mano*, lascila. Le ali potrebbero stare dappertutto. La misura del quadro dell'Addolorata gliela manderò. Mi avvisi quando Ella viene a Trento perché abbiamo a parlare molto insieme... P.S. Mi potrebbe fare un ritrattino della signora Möerl (l'estatica di Caldaro). Ma la vorrei in ginocchio, e il più presto che può. Spero che mi compiacerà» ⁴⁶.

Il 24 ottobre 1833 Craffonara - «la stagione mi caccia da qui» - lascia Bolzano e nel viaggio per Riva si ferma a Trento ad «ossequiar» Rosmini e «ricevere i di Lei comandi» ⁴⁷. Questi gli scrive poi, subito il 28 Ottobre: «Spero che avrà fatto buon viaggio - Mi viene pensiero che sul gradino che deve portare i candelieri, invece d'ogni altro ornamento insignificante, starebbero assai bene gli angiolini in atto di profonda adorazione al Sacramento. Mi piacerebbero sul gusto di quelli che Canova pose nel suo quadro della deposizione o altrove. La pregherei dunque di modellarmi anche questi, che Ella vedrà se debbon esser tre, o uno, o due... se nel detto gradino ci capisse un maggior bassorilievo, assai più mi piacerebbe il vedervi

scolpiti dalla parte destra del tabernacolo la Madonna Addolorata con S. Giovanni, e dall'altra S. Vigilio co' tre martiri Anauniesi Sisinio, Martirio e Alessandro»⁴⁸.

Tra i molti gravosi impegni e gli studi Rosmini trova il tempo di attendere personalmente alla decorazione dell'Oratorio della sua Comunità di Trento, e per questo deve aver incontrato, dal Novembre del 1833 al febbraio 1834, il Craffonara, forse più volte, come appare dai cenni che cogliamo nelle lettere. Rosmini il 18 novembre soddisfa il suo debito di dieci luigi «pel bel quadro della Deposizione». Ed osserva: «Prezzo che ho trovato discretissimo. Ella poi vuole abbondare in generosità, non esigendo prezzo pei piccoli lavori... veggio in questo un tratto della sua amicizia... I puttini del tabernacolo li modelli pure come siamo intesi. Gli angiolini da mettersi nei gradini laterali li vorrei piegati più profondamente... In quanto al quadretto della Möerl sospendiamo per ora, avendo mutato il primo pensiero in un altro che Le dirò... Spero che porrà presto mano, se non ce l'ha ancora posta, all'Addolorata»⁴⁹.

Nel Febbraio 1834 un incontro programmato a Rovereto fallisce per un «incomodo di salute» del Craffonara. E Rosmini il 9 gli scrive: «mi premebbe di avere al più presto fornita la porticina del Tabernacolo. Le mando qui il disgraziato articolo sulle sue pitture a fresco tradotto in italiano, pregandola di corredarlo di annotazioni, e ciò per mio lume essendo io pregato di dar qualche cenno di risposta allo scrittore tedesco in occasione che il Marchesani di Rovereto vorrebbe ripubblicar quest'articolo sul cimitero. Io mi sono offerto a metterci delle note che ci stiano bene, ma sperando che Ella mi aiuterà.»⁵⁰.

E il Craffonara: «Mi è stato veramente spiacevole il non potermi aboccare seco Lei... Lessi la critica della quale non mi sento offeso perché sembrami tutte ciance. Tuttavia le rimetto un bozzo del mio pensiero, che V. S. potrà valersi di ciò che le andrà più in acconcio, per punire o

almeno abbassare l'orgoglio di parlare di ciò che non si sa».⁵¹

Deciso ad intervenire personalmente in difesa dell'amico, Rosmini ha poi un ripensamento, consapevole di non conoscere «bastevolmente il tedesco», temendo di presumere troppo «entrando in una lizza» nella quale l'avversario poteva opporgli di non aver inteso, affida a Francescantonio Marsilli le osservazioni del Craffonara, e il foglio tedesco colla traduzione italiana, giudicando convenire, «perché la cosa riesca più calzante» («e desidero molto che riesca tale»), che le annotazioni desiderate siano stese da chi sa bene la lingua tedesca⁵².

In effetti nel primo numero di Gennaio del 1835 apparve sul «*Messaggere Tirolese*» di Rovereto, l'articolo *Del Craffonara e dei suoi critici*, a firma di F. A. Marsilli.

Rosmini continua col Craffonara il discorso artistico: «La portina aspetto che sia dipinta colla Cena in *Emmaus*. Converrebbe dipingere il Signore nell'atto di spezzare il pane, nel qual punto dice il Vangelo, che i discepoli lo riconobbero ed egli svanì da' loro occhi. Bisognerebbe adunque mostrare la sorpresa e la gioia de' discepoli nel riconoscimento, e in Cristo gioverebbe esprimere lo svanire dagli occhi che fa in quel punto, dipingendolo come un corpo spirituale e trasparente»⁵³.

Attraverso la mediazione di Rosmini nel 1834 viene commissionato al Craffonara un nuovo lavoro: «Un mio amico desidererebbe sapere il prezzo di un quadretto che desidererebbe far fare da Lei della grandezza di un terzo meno del nostro quadro dell'Oratorio domestico da Lei ristorato; e dovrebbe rappresentare la Madonna col Bambino, e S. Giovannino vestito colla pelle di camello, il quale è in sul partire per il deserto, e prender commiato da Gesù Cristo e da Maria Vergine. Bello è l'argomento»⁵⁴. Il Craffonara ha finito in questo periodo il quadretto per il Conte Padulli, affidatogli nel 1830, e il quadretto dell'estatica di

Caldaro, che sospeso in un primo tempo dal Rosmini, poi ebbe disposizione di portare a termine, come possiamo dedurre da una lettera di Rosmini al Conte Francesco Salvadori: «Nella mia stanza da letto sopra lo scaffale nuovo de' libri troverà il quadretto dell'estatica di Caldaro. Lo prenda e lo consegnì a' personaggi che le faranno arrivare questo viglietto, i quali sono Lord Arundell e Lady sua moglie, tanto benemeriti della religione cattolica in Inghilterra»⁵⁵.

Nel Giugno 1834 s'interrompe il carteggio tra Rosmini e Craffonara e sarà ripreso solo nel Novembre 1836. La decorazione dell'Oratorio domestico della Comunità religiosa alla Prepositura di Trento era finita, e così pure la sistemazione della chiesetta di S. Margherita. Rosmini nell'Ottobre del 1834 assume l'Arcipretura di S. Marco, che tiene per un anno; rimane a Rovereto fino al Febbraio 1836 e quindi si reca in Piemonte per attendere a quelle Comunità della sua Congregazione. Nel periodo trascorso a Rovereto certamente si sarà incontrato con l'amico pittore, ma il rapporto intenso di ricerca artistica degli anni precedenti sembra concluso.

Il 19 novembre del 1836 è il Craffonara che ancora con affettuosa delicatezza chiede «consigli in fatto di produzioni sacre», per «uscire dai modi infinitamente trattati e produrre una qualche novità». Era stato incaricato «di un quadro d'altare per il Duomo Vecchio di Bressanone» rappresentante l'Annunciazione della Vergine, «soggetto fritto, e rifritto... Questo mistero dell'Incarnazione - rileva il Craffonara - io lo ho più volte veduto in un modo così rozzo, che rende turpe la nobiltà del soggetto, ed alcuna volta produce scandalo piuttostoché edificazione, e raccoglimento delle cose sante». Prega l'amico di aiutarlo: «Vostra Sig.ria avrà anche il merito d'aver cooperato di un bene alla religione, ed all'arte stessa»⁵⁶.

Rosmini risponde alla «gratissima» lettera desideroso di proporre «cosa che vaglia», ma sente tutta la difficoltà del tema.

«Converrebbe vedersi il *Pictor Christianus*, che io non ho alle mani. M'era passato alla mente di usare qualche simbolo scritturale atto a indicar l'Incarnazione, come sarebbe la verga di Iesse nominata dal Profeta Isaia, dalla quale spunta un fiore, *et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet*; ma come si fa a rappresentare questa verga, sicché si conosca per quella di Iesse? Potrebbe forse dipingere Maria nel momento appresso che fu annunciata, rapita in estasi, circondata da luce e da una nuvoletta leggera che la circonda, emblema dello Spirito Santo, e l'Angelo Gabriele prostrato innanzi a Lei in atto di adorazione, il Cielo aperto, dove si veda il Padre e lo Spirito Santo, e da entrambi uscire un raggio che vada a terminare nel sen della vergine; e schiere di Angeli con in mano vari emblemi della passione. Potrebbe anche dipinger la scena non in terra, ma in Cielo, nell'atto che l'Incarnazione vien decretata, le tre Persone a consiglio; la seconda dice al Padre: *Ecce ego, mitte me*; il Padre in atto di spedire il Figliolo, l'Arcangelo Gabriele già vibrato sull'ali per portare al mondo il grande annunzio: ma son tutte cose forse più ardue assai che non possano fare i mezzi conceduti all'arte pittorica. Solamente avverto essere errore quel di certi pittori i quali per indicare l'Incarnazione fanno un bambino che discende dal Cielo; il che potrebbe rappresentare l'umanità di Gesù Cristo preesistente all'Incarnazione stessa, e sarebbe eresia. Io non so insomma che cosa suggerirle che appieno mi appaghi su questo difficile soggetto... Sappia poi che io non ho abbandonato punto il pensiero della *Scuola Alessandrina*. Continui ad arricchire il mondo delle sue egregie opere»⁵⁷.

La «Scuola Alessandrina», qui accennata, fu indubbiamente un progetto proposto e discusso nel periodo del silenzio epistolare durante incontri tra i due avvenuti a Rovereto o a Riva nel 1834-1835, destinata alla Chiesa di S. Marco.

Questa lettera è del 6 Dicembre 1836 e conchiude il carteggio; non risulta alcuna risposta

da parte del Craffonara, che può essersi incontrato nel Giugno 1837 col Rosmini a Rovereto, ove questi soggiornò dal 5 al 25⁵⁸.

Il Craffonara muore il 12 Agosto seguente. La vedova Signora Rachele, nata Meneghelli, scrive al Rosmini a Rovereto, il 18 Agosto, dandogli la preferenza per i «piccoli quadretti della Via Crucis, che servirono d'abbozzo a quella eseguitasi in Bolzano», siccome altri ne avevano fatto richiesta, tra questi il Cappellano dell'Oratorio di Riva. Conclude pregandolo «caldamente» di «volere nella sua pietà tener raccomandata a Dio l'anima dell'ottimo Marito, affettuoso Padre, amorosissimo Figliolo, degno cristiano e cittadino»⁵⁹.

Rosmini da Domodossola il 31 Agosto 1837 incarica il suo Amministratore, Conte Francesco Salvadori, per la risposta: «Mi scrive la moglie del defunto pittore Craffonara offerendomi i bozzetti della *Via Crucis*, e dicendomi pari tempo che il Cappellano dell'Oratorio di Riva glieli ha ricercati. Ella le scriva una pulita lettera in mio nome, nella quale, dopo aver fatto seco le mie condoglianze per la dolorosa perdita del marito, e di tal marito, le aggiunga che la ringrazio dell'offerta che mi fa, e che approfitti pure dell'occasione di vendere que' modelletti al cappellano dell'Oratorio di Riva, giacché a me non bisognano. - Ella potrebbe poi offerirsi di comperare dall'Oratorio di Riva que' tre quadretti che vi stanno esposti della *Via Crucis*, i quali rimangono superflui all'Oratorio stesso; se li vogliono cedere per quello che hanno loro costato, l'autorizzo anco di lasciar andare qualche cosa di più, se altrimenti non si possono avere. - Vorrei poi che Ella ritirasse dal Collegio Vigiliano di Trento il mio quadro della Deposizione e la portina del tabernacolo, facendo fare a Don Rigler in luogo di quest'ultima un'altra portina di rame, come egli brama, o dandogliene il prezzo»⁶⁰.

Un'ultima lettera della Signora Craffonara al Rosmini il 12 Maggio 1840. Gli chiede di acquistare «una o tutte le opere che lasciò

imperfette il mio defunto sposo, che a Lei certamente non mancherebbe mezzo da farle terminare». E non si dilunga a descriverle: «spero che la S. V. s'aricorderà di averle vedute nel tempo in cui Ella si degnò onorare di sua visita il povero mio marito infermo»⁶¹.

Da Stresa Rosmini ancora attraverso il Salvadori: «Faccia sapere alla vedova Craffonara con bel modo, che non mi è possibile accettare la sua offerta»⁶².

Si chiude così la vicenda Rosmini - Craffonara. Un rapporto che si qualifica per molti aspetti nella varietà delle espressioni in cui si presentano il filosofo e l'artista, protesi nella ricerca del bello. Il gusto artistico e la pietà dell'uno trovano completa attuazione nella perizia creativa dell'altro. Il segno forse più indicativo di questa comune intesa intellettuale e spirituale, testimonianza della fede e dell'amore alla bellezza di ambedue, è *l'Addolorata*, il quadro che Rosmini fece eseguire per sè, e tenne nella sua casa natale a Rovereto, ora esposto sopra il letto nella camera ove egli nacque. Nella pietà e nell'ascetica di Rosmini *l'Addolorata* ha un posto privilegiato; è sintomatico che pur rappresenti e sigilli il fecondo sodalizio con il pittore rivano.

Significativi i due ritratti. Il pittore, nell'uno come nell'altro, coglie lo studioso e il pensatore, che caratterizza nel volto assorto e nel libro, punto di riferimento delle due pur diverse composizioni. E veramente, soprattutto qui possiamo sorprendere Craffonara che rivive ed attua l'idea, l'intuizione lirica che Rosmini gli ha comunicato. Nel primo ritratto il dito che tiene il segno nel libro socchiuso, su cui il filosofo sta meditando, spiega l'atteggiamento del volto e ci dà il senso, la chiave interpretativa dell'opera: il pensatore. Questa idea ritorna nel secondo ritratto, arricchendosi di un altro aspetto della personalità di Rosmini, ed ampliandosi in suggestivi elementi illustrativi. La mano appena staccata dal libro, su cui ha vergato il principio fondamentale e costitutivo del suo

sistema filosofico: «L'idea dell'essere è la verità»; il raccoglimento della cella, dalla quale s'intravede in lontananza S. Pietro; esprimono e definiscono il volto luminoso ed austero del pensatore e del credente nel momento decisivo della sua vita. Rosmini si era recato a Roma per sottoporre al Sommo Pontefice la sua vocazione di filosofo e di Fondatore religioso ed averne la garanzia di sicurezza nella volontà divina.

Il Craffonara ci dà in questi due ritratti con grande maestria la pienezza e il significato della persona di Rosmini, pensatore e credente, nei due momenti determinanti della sua vita, la preparazione giovanile e l'inizio del cammino nella strada assegnatagli dalla Provvidenza. E non può non essere stato lo stesso Rosmini a dare al pittore le indicazioni e le idee per esprimere compiutamente e creare artisticamente questi due momenti di vita e di bellezza.

Inizia inoltre con queste due opere il rapporto singolare del Craffonara col Rosmini, che si sviluppa appunto costantemente nel vivere e vedere insieme l'intuizione e l'ideazione delle opere, che poi l'artista realizzerà nel duro impegno solitario. È questo l'aspetto caratteristico dell'incontro del pittore con il filosofo, dal quale non si può prescindere per una piena e totale comprensione e valutazione dell'arte del Craffonara, e nello stesso tempo del pensiero estetico del Rosmini.

Rimane da individuare la copia «del ritrattino» di Rosmini che aveva la madre, eseguita dal Craffonara con rifiniture fatte dal «vivo», richiesta dal Mellerio. Nell'elenco delle opere e tavole compilato dallo Zaniboni, completato e aggiornato da Riccardo Maroni⁶³, questo lavoro non è nominato. Alcuni piccoli ritratti di Rosmini sono conservati nella Casa Natale di Rovereto: Rosmini di profilo che legge, aell'Andre... e di Ignoto; ambedue a mezzo busto lo presentano in età matura; e ancora un ritratto a mezzo busto, Rosmini bambino, a sette, otto anni. Esiste inoltre un ritratto di Rosmini giovane nella Biblioteca

civica di Rovereto. Ma nessun elemento indica questi quali possibili originali da cui il Craffonara abbia ricavato la copia per il Mellerio, o individua in uno di essi la copia stessa. Si trattò forse di una copia di uno dei due ritratti eseguiti dallo stesso Craffonara, l'uno del 1823-1824, l'altro del 1830? Solo una ricerca presso i discendenti del Mellerio potrebbe dare qualche indicazione in merito.

Il Catalogo dello Zaniboni non menziona neppure il ritratto di Rosmini fatto dal Craffonara a Roma nel 1830, di cui esiste una copia presso una famiglia privata di Rovereto.

Nella Casa Natale l'*Addolorata* e il *ritratto di Rosmini giovane prete* rimangono a testimoniare il fecondo incontro del filosofo e dell'artista.

¹ Giuseppe Craffonara - Pittore (1790-1837); Collana di artisti trentini a cura di RICCARDO MARONI, Trento 1954, pp. 19-20.

² RADICE GIANFRANCO, *Annali di Antonio Rosmini*, Marzorati editore, Milano 1967, I, pp. 4, 6. - Il giovane Rosmini è in contatto con i parenti di Riva. È documentata una sua visita nel febbraio 1814 (*Annali*, op. cit. I, p. 141. Una lettera del 1817 al conte Giuseppe Formenti, lo zio, dimostra la sua familiarità e confidenza: parla dei suoi studi, delle persone conosciute a Padova, e lo prega di salutare «la signora Valpurga e Don Marco» (A. Rosmini, *Epistolario Completo*, I, pp. 242-243). Appare evidente la frequentazione e la conoscenza dell'ambiente rivano.

³ Giuseppe Craffonara, op. cit., pp. 11, 12. - Lo Zaniboni non specifica la data di composizione della «copia del quadro della scuola di Raffaello», e neppure l'anno d'inizio dell'amicizia fra Rosmini e Craffonara: si possono fissare in base ai riferimenti storici riportati nello studio dello Zaniboni e negli *Annali di Antonio Rosmini* del Radice.

⁴ A. ROSMINI, *Scritti Autobiografici*, ed. Naz. Roma 1934, p. 230. - Così motiva Rosmini il viaggio a Roma: «Quando fui a Venezia col Grasser S.E. Monsignore mi richiese d'esser suo compagno di viaggio a Roma dove s'avviava...» (Op. cit., p. 224).

⁵ Tiroler Heimat-Blätter, 64-I/1989, *Der rivaner Maler Giuseppe Craffonara*.

⁶ Giuseppe Craffonara - Pittore, op. cit., p. 19. - Sopra la porta in alto dalla parte interna della Cappella di Casa Rosmini, si legge la scritta: «Philip. Maccarius Bononien. pinxit an. MDCCCLXXXIV».

⁷ A. ROSMINI, *Epistolario Completo*, I, p. 715.

⁸ GF. RADICE, *Annali di Antonio Rosmini*, op. cit., III, p. 622, n. 159.

⁹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, op. cit., II, p. 595.

¹⁰ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 26: lett. 28 gennaio 1829.

¹¹ A. STOLZENBURG, *op. cit.*, pp. 17, 25.

¹² A. ROSMINI, *Scritti Autobiografici*, op. cit., p. 249.

¹³ *Archivio storico dell'Istituto della Carità*, Stresa, Centro Internazionale Studi Rosminiani (ASIC), A 1 - Teca 12, 555.

¹⁴ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 204.

¹⁵ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 174.

¹⁶ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 239.

¹⁷ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, pp. 306-307.

¹⁸ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 316.

¹⁹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 514.

²⁰ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, p. 18-19.

²¹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 280. - In questo ritratto Rosmini è raffigurato con la penna in mano, nella stesura del *Nuovo Saggio*; sullo sfondo, attraverso una finestra ad arco, si scorge S. Pietro.

²² A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, p. 309.

²³ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, III, pp. 412, 413, 501.

²⁴ Oltre le acute osservazioni che abbiamo nel *Diario dei Viaggi* nelle visite a chiese e monumenti, Rosmini tratta di estetica in *Sull'Idillio e sulla nuova letteratura italiana*, Bertolotti, Intra 1870; e in *Teosofia*, Ediz. naz., Roma 1938, III, pp. 357-438; per una completa bibliografia cfr. LUCIO FRANCHINI, *Interessi e attività giovanili di Rosmini nel campo delle arti del disegno*, in AA.VV., *La formazione di Antonio Rosmini nella cultura del suo tempo*, Morcelliana, Brescia 1988, pp. 367-392.

²⁵ Nell'Agosto del 1831 Rosmini compera il locale della Prepositura e lo adatta per la Comunità religiosa (Cfr. A. VALLE, *Rosmini e il rosminianesimo nel Trentino*, Longo Editore, Rovereto 1989, p. 26 ss.

²⁶ A. ROSMINI, *Sull'Idillio...*, op. cit., p. 6.

²⁷ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, VIII, p. 450.

²⁸ Nel novembre 1831 Rosmini aveva invitato a Trento anche l'amico Don Pietro Orsi, «non solo a vedere la mia casa, ma quello che mi preme più a farmi il piano per ristaurarla», *Ep. Compl.*, IV, p. 102.

²⁹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, pp. 184-185.

³⁰ ASIC, A 1 - Teca 12, 529.

³¹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, p. 193.

³² ASIC, A 1 - Teca 12, 521.

³³ ASIC, A 1 - Teca 12, 531.

³⁴ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, p. 272.

³⁵ ASIC, A 1 - Teca 12, 533.

³⁶ ASIC, A 1 - Teca 12, 535. - Nel gennaio 1832, circa, il Craffonara copia un ritrattino di Rosmini per il Mellerio: «Me l'avete fatta bella. Tempo fa il Craffonara alla mia insaputa si fece prestare da mia Madre un mio ritrattino, che poi le restituì. Egli quindi venne da me portandomi la copia di quel ritratto e pregandomi a volergli lasciar dare gli ultimi tocchi sull'originale. Gli domandai che era questo e per chi? e dissemi che voi gliene avete dato commissione.... Insomma mi rassegnai...» (Lettera al Mellerio, 20 febbraio 1832: *Ep. Compl.*, IV, p. 218).

³⁷ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, pp. 562, 563, 564.

³⁸ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, p. 630.

³⁹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, p. 630.

⁴⁰ ASIC, A 1 - Teca 12, 537.

⁴¹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, pp. 656-657.

⁴² ASIC, A 1 - Teca 12, 539.

⁴³ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, pp. 661-662.

⁴⁴ ASIC, A 1 - Teca 12, 541.

⁴⁵ ASIC, A 1 - Teca 12, 543 e 545.

⁴⁶ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, pp. 696-697.

⁴⁷ ASIC, A 1 - Teca 12, 547.

⁴⁸ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, pp. 731-732.

⁴⁹ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, IV, pp. 742-743.

⁵⁰ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, V, p. 33.

⁵¹ ASIC, A 1 - Teca 12, 549.

⁵² A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, V, pp. 43-44.

⁵³ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, V, p. 44.

⁵⁴ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, V, pp. 112-113.

⁵⁵ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, V, p. 98.

⁵⁶ ASIC, A 1 - Teca 12, 553.

⁵⁷ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, VI, pp. 73, 74.

⁵⁸ A. ROSMINI, *Scritti Autobiografici*, p. 264.

⁵⁹ ASIC, A 1 - Teca 12, 556.

⁶⁰ A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, VI, p. 404.

⁶¹ ASIC, A 1 - Teca 12, 558.

⁶² A. ROSMINI, *Ep. Compl.*, VII, p. 407.

CRAFFONARA E BOLZANO: DUE CULTURE A CONFRONTO

Silvia Spada Pintarelli

L'aspra polemica che accoglie l'opera del Craffonara a Bolzano e che Andreas Stolzenburg puntualmente riporta, per quanto sicuramente in parte basata su spirito campanilista, non si può liquidare come «normale» espressione di xenofobia o limitare all'esaltazione di pochi spiriti reazionari e per lo più incapaci di sereno giudizio estetico. È piuttosto la manifestazione di un disagio diffuso, profondamente radicato nella cultura e nella tradizione locale che già segna e in un certo senso prelude, a scelte di politica culturale che condizioneranno tutto l'Ottocento sudtirolese.

Ci sembra infatti che su posizioni *omogenee* a quelle del Beda Weber si muova, *mutata mutandis*, anche don Karl Atz¹, massimo teorico della storia dell'arte locale sul volgere del secolo e riconosciuto fondatore degli studi artistici in regione². Sostanzialmente l'Atz, sia in linea teorica che nell'attività pratica, segue con intransigenza assoluta un programma di rivalutazione degli stili nazionali medievali, propugnando, in parallelo, un profondo disprezzo per le testimonianze rinascimentali e barocche, sentite quali «corpo estraneo» da rifiutare e, ancor più, da distruggere materialmente. L'Atz personifica un atteggiamento estremistico ma perfettamente aderente all'ambiente e, nel contempo, sicuramente diverso dalla linea di dibattito culturale e di confronto che caratterizza in quegli stessi anni la posizione della Central-Commission di Vienna, organo preposto alla tutela artistica³.

Vogliamo dire con ciò che un certo atteggiamento di attaccamento pertinace alla tradizione locale,

popolare, non è frutto di scelte personalistiche quanto radicata esigenza collettiva.

La condanna degli affreschi del Craffonara nasce pertanto dalla loro completa estraneità all'ambiente, che travalica il momento storico della loro attuazione per divenire insanabile estraneità culturale.

Il Settecento, infatti, si era mosso su linee ben diverse⁴. Da un lato il principato vescovile di Bressanone aveva coinvolto nel proprio programma di rinnovo degli edifici ecclesiastici i migliori pittori barocchi locali e della Germania meridionale, promuovendo decorazioni pittoriche di vasto respiro; dall'altro la città di Bolzano, nella rinnovata veste di borgo mercantile in ascesa per impulso dell'accorta politica commerciale attuata dal Magistrato Mercantile (1635), aveva aperto notevoli possibilità di sviluppo ad un'arte «borghese» che trova in Karl Henrici⁵ il suo rappresentante più tipico. Il rapporto della città con il neoclassicismo può essere agevolmente «letto» nelle opere dell'Henrici stesso.

L'artista, fuggito dalla natia Schweidnitz a causa della guerra dei Sette Anni, passato per Praga, Trieste, Venezia e, quindi, Verona, si era stabilito a Bolzano nel 1757, rilevando la bottega del suocero, Matthias Twinger.

Tutta la sua attività dipende principalmente da una committenza di mercanti che cerca, nel decoro delle proprie residenze, un'espressione artistica raffinata, di buon gusto, di contenuto mitologico, allegorico, storico, multiforme, ma comunque lontana da ogni problematica. L'Henrici risponde

prontamente offrendo opere piacevolissime, nobilitate da una pennellata fluente, calligrafica e sicura, giocate con un chiaroscuro sapiente, volto alla ricerca di intimità psicologica.

L'arrivo a Bolzano di Martin Knoller⁶ che decora, tra il 1771 ed il 1773, la volta della chiesa abbaziale di Gries e quindi, tra il 1795 ed il 1801, ne completa l'arredo con sei pale d'altare e che affresca la Sala del Trionfo di Aurora (1788) nella residenza Gertsburg, incrina il perfetto rapporto tra Henrici e la sua committenza. Il nuovo modo del Knoller, in cui però - e necessita sottolinearlo - la maniera classica, appresa a Roma con Mengs e con Winckelmann, poggia sempre su di una preparazione di fondo tardo-barocca sulla scia di Paul Troger, si distingue per un'ampiezza di respiro, per un rigore formale e compositivo privo di schematismo, per un tono epico, per un intrecciarsi fitto di valori e sentimenti che fanno apparire, all'improvviso, l'arte dell'Henrici un po' troppo angusta e un tantino frivola.

Gli spunti neoclassici che a partire dagli anni Ottanta compaiono nelle opere dell'Henrici non vanno però al di là di concessioni dovute al mutar della moda, subite per necessità di mercato e mai perfettamente integrate nel suo tessuto pittorico.

Anche Joseph Schöpf⁷, considerato l'ultimo grande frescante tirolese, allievo del Knoller e pure formatosi nell'ambiente romano, non rinuncia totalmente alla grande tradizione del tardo barocco, trovando agevoli spazi di espressione nella sua terra.

Pur in tono minore un analogo momento di transizione si riscontra nell'opera di Josef Arnold, in bilico tra gli insegnamenti delle Accademie di Monaco e Vienna e l'illusionismo barocco, e di Josef Erler, che mescola barocco e classicismo, si apre al Biedermeier e ai Nazareni⁸.

Un modo diverso di mediare le novità neoclassiche è quello scelto da Anton Cusetti⁹, membro di una famiglia di pittori bolzanini dai contorni non ancora perfettamente definiti. Nei suoi quadri di

cronaca, come le due tele del Museo Civico di Bolzano, raffiguranti l'Ingresso dell'imperatrice Maria Luisa a Bolzano e la Danza dei Bottai (1790 ca.), l'interesse si appunta sul microcosmo cittadino, ripreso con attenzione per il particolare, gusto per il dettaglio, piacere per la macchietta, mentre assai scarsa importanza viene data a problemi di fondo, strutturali e formali. Con questo approccio ad un tiepido classicismo romano, il pittore non incontra difficoltà di sorta nel far accettare la sua opera.

In tale situazione risulta anche comprensibile l'agevole inserimento dei Nazareni, primo fra tutti lo Psenner¹⁰, in quanto la semplificazione per forma e contenuti della loro arte, il richiamo ad una purezza di gesti e sentimenti, il riferimento alla tradizione e alla religione, non potevano che essere consoni e graditi.

La cesura netta si manifesta proprio col Craffonara. Il suo classicismo non integra, non media, non tentenna, non concede al gusto popolare, al pittoresco, al patetico, ma segue con sicurezza i propri assunti teorici, cui l'apporto del Rosmini conferisce integrità e a cui fa da supporto una tecnica perfettamente dominata. Non si pone, il Craffonara, il problema di piacere perché, crediamo, l'assoluta certezza delle proprie scelte si richiama ad una scala di valori universali ma da Bolzano ancora, e per sempre, profondamente lontana.

¹ Sulla figura di don Karl Atz (1832 - 1913) si veda il polemico intervento di N. RASMO, *La storiografia artistica dell'Ottocento in Alto Adige*, in *La persona e i suoi problemi nella cultura italiana e nella cultura tedesca dell'Ottocento nel quadro dell'unità europea*, «Atti del I Congresso internazionale di studi italo - tedeschi. Merano 1960», Bolzano, 1963, p. 219 ss. Si veda inoltre J. NÖSSING, *Südtirols Beitrag zur Geschichtsforschung*, in «Der Schlern» LI/1977, pp. 285 - 297.

² Oltre al monumentale lavoro, svolto in collaborazione con A. SCHATZ, *Der deutsche Anteil des Bistums Trient*, (1903 - 1910), l'Atz fonda il periodico «Der Kirchenfreund» (1866 -

1869), tramite cui divulga le sue teorie puriste e romantiche, pubblica le *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der kirchlichen Baukunst in Tirol*, (1863) e le due edizioni della *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, (1855, 1901).

³ Non ci risultano studi approfonditi sull'operato della Central Commission. Per capirne, almeno parzialmente, le linee fondamentali di intervento ed azione si veda R. DAPUNT, S. SPADA PINTARELLI, *Il chiostro di Bressanone: i restauri ottocenteschi e problematica dell'attuale stato di conservazione*, in *L'intonaco: storia, cultura e tecnologia*, «Atti del convegno di studi: Scienza e beni culturali. Bressanone, 1985», Padova 1985, pp. 19 - 35, che riporta il dibattito che accompagna il restauro degli affreschi del chiostro.

⁴ Per una panoramica ed una nota bibliografica aggiornata sul Settecento in Alto Adige si veda S. SPADA PINTARELLI, *La pittura del Settecento in Alto Adige*, in A.A.V.V., *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, 1990, 2 Tomi, I, pp. 129 - 135.

⁵ Sull'Henrici (1737 - 1823) rimangono tuttora fondamentali gli studi di A. TIRLER LUTZ, *Der Bozner Maler Karl Henrici*, in «Schlern Schriften» nr. 205, Innsbruck, 1960 e di N. RASMO, *Carlo Henrici*, Calliano, 1977. A questi si aggiunge di recente il volume di M. LUPO, *Palazzo Trentini*, Calliano, 1988.

L'artista si stabilisce a Bolzano in un momento scarsamente significativo per la produzione pittorica, rappresentata, nella prima metà del secolo, da G.A. Delai, seguace del Carloni e legato ad un tardo manierismo di stampo lombardo, e dal più che modesto Mattias Twinger, raggiungendo in breve una fama consolidata.

⁶ Martin Knoller (1725 - 1804) ha la sua prima formazione a contatto con le opere tardo barocche del Troger che influiscono profondamente sul suo primo periodo di attività,

mentre la svolta in senso classicista avviene in particolare durante il secondo soggiorno romano, tra il 1760 ed il 1761, e si radicalizza nelle sue opere mature. In generale sull'artista si veda E. BAUMGARTL, *Martin Knoller als Deckenmaler*, Hildesheim, 1986 e per l'attività bolzanina in particolare ib., *Martin Knollers Werke für die Grieser Stiftskirche*, in «der Schlern» LXII/1988, pp. 32 - 56.

⁷ L'attività dello Schöpf (1745 - 1822), sul quale è in preparazione una monografia di F. Bertoncello, inizialmente collaboratore del Knoller nella realizzazione dei suoi cicli affrescati più importanti (Gries, Ettal, Nerensheim e Monaco) e quindi a Roma, nella sfera d'influenza del Mengs, ha risultati piuttosto discontinui. Accanto a notevoli cicli di affresco, quali la decorazione della chiesa di Caldaro dove magistralmente domina una spazialità illusionistica tardo barocca, e ad ottimi ritratti, come i due olii su carta del Museo di Bolzano, eseguiti a Roma nel 1822, si allineano opere mediocri e incerte, a dimostrazione di una iterazione ancora non completamente risolta tra le due culture a confronto.

⁸ Sia J. Arnold (1788 - 1879) che J. Erler (1804 - 1844) sono rappresentanti minori, per quanto non indegni, del periodo di transizione tra cultura barocca e cultura classica. Su questo argomento si vedano gli interventi di G. AMMANN, *Von Spätbarock zum Klassizismus*, in A.A.V.V., *Die tirolische Nation*, Innsbruck, 1984, pp. 356 - 365 e ib., *Klassizisten - Nazarener: Kunst im Oberland 1780 - 1850*, Innsbruck, 1982.

⁹ Sulla famiglia Cusetti si veda J. RINGLER, *Notizen zur Bozner Malerfamilie Kuseth - Cusetti*, in «Der Schlern» XLIII/1969, p. 540.

¹⁰ E. WALDE-PSENNER, B. MAHLKNECHT, H. VÖTTER, *Anton Psenner und seiner Zeit*, Bolzano 1991.

Le riproduzioni in bianco
e nero degli affreschi
della Via Crucis
di Bolzano sono tratte
dalla documentazione
fotografica di
Max Beikircher,
realizzata tra il 1945-47.



Nel 1789 l'imperatore Giuseppe II fece chiudere l'antico cimitero di Bolzano attorno alla parrocchiale. L'amministrazione ecclesiastica ed il magistrato della città si videro quindi costretti a reperire un nuovo luogo di sepoltura. Solo nel 1826 tuttavia fu acquisito un terreno non lontano dalla chiesa e fu dato inizio ai lavori di erezione del nuovo cimitero.

Verso la fine del 1827 l'opera doveva essere pressoché finita dal momento che già nel novembre di quell'anno vennero autorizzate le prime sepolture e l'imperial-regio Consigliere distrettuale e capitano circoscrizionale in carica Oktavian Anton Petter emanò un regolamento cimiteriale ¹.

Il cimitero della parrocchiale venne definitivamente chiuso il 21 ottobre 1930. Contemporaneamente si diede il via ai lavori per l'erezione dell'attuale cimitero di Oltrisarco. Fra il 1943 e il 1944 l'area del cimitero vecchio venne in parte distrutta dalle bombe. Quando, nel 1951, il Consiglio comunale deliberò la costruzione della strada lungo l'Adige che avrebbe dovuto attraversarlo la demolizione del cimitero divenne inevitabile. Le ultime arcate vennero abbattute nel 1952 ².

Dell'originale struttura cimiteriale non è dunque rimasto nulla. Tuttavia, grazie alle indicazioni di numerose descrizioni coeve e soprattutto grazie alla esauriente documentazione fotografica del bolzanino Max Beikircher eseguita fra il 1945 e il 1947 è possibile ricostruire con notevole precisione l'architettura del camposanto e, per una gran parte, anche la sua articolazione decorativa ³.

Si entrava nel cimitero quadrato, richiamante un chiostro medievale (lato di circa 96 m.), dalla chiesa in direzione nord. Sopra il portale principale la scritta «Resurrecturis» ⁴. Passato il portale, si apriva la visione del quadrato suddiviso da due strade intersecantesi ad angolo retto che ripartivano in tal modo la superficie in quattro campi nei quali le tombe originariamente presentavano un'unica configurazione con croci tutte eguali. Il complesso era circondato da 104 arcate (100 arcate più piccole e quattro porticati più grandi). Nel braccio sinistro, vale a dire a est, era previsto il porticato per i cittadini insigni con la soprascritta «Al merito, la città riconoscente». Nel braccio ovest era collocata l'arcata per i sacerdoti con la soprascritta «Ai buoni pastori, il gregge riconoscente» ⁵. Di fronte all'ingresso si trovava la cosiddetta arcata della Croce, così chiamata dal monumentale gruppo in legno della crocifissione collocatovi nel 1829 ed opera dello scultore bolzanino Anton Rainalter (1788-1851) ⁶.

Nel regolamento del cimitero, emanato nel 1827, al paragrafo 27 si leggeva quanto segue: «Sul decoro del camposanto veglierà, acciocché sia rispettata la simmetria, una commissione ad hoc, costituita dal podestà, dal capomastro municipale, dai due prevosti della chiesa e dal direttore della sacrestia». Tale commissione già in fase di progettazione del complesso aveva individuato diverse superfici delle arcate che avrebbero dovuto essere affrescate. Fu però solo nel 1828 che il «Bothe von Tirol» fornì qualche altra informazione circa la

prevista decorazione delle arcate. In un breve articolo non firmato si legge che quattro stazioni avrebbero dovuto essere affidate al pittore Craffonara, le altre invece al pittore bolzanino Anton Psenner (1791-1866) ⁷.

Tuttavia soltanto nel 1830 furono commissionate allo Psenner le pitture ad arabesco con al centro una figura allegorica delle arcate maggiori, eseguite già quello stesso anno ⁸. Mentre solo nel novembre 1831 il magistrato della città di Bolzano approvò la richiesta del prevosto per la decorazione delle arcate della Via Crucis. Finalmente i lavori furono commissionati per 30 ducati ad arcata al «famoso affrescatore Joseph Craffonara» ⁹. Il 12 gennaio 1832 il contratto venne sottoscritto dal podestà Francesco Mages, dal prevosto della chiesa Aloys Dal Piaz e dall'artista, che firmò il documento a Riva alla presenza di due testimoni il 17 dello stesso mese ¹⁰ (doc. 8).

In forza di questo contratto il Craffonara si impegnava pertanto ad affrescare 16 arcate, di cui 14 avrebbero dovuto rappresentare la Via Crucis mentre le restanti due edicole prevedevano quadri relativi alla passione.

Il 18 gennaio 1832, un giorno dopo la firma del contratto, il Craffonara si rivolse per lettera ad Antonio Rosmini, pregandolo di consigliarlo nell'ideazione degli affreschi ¹¹. Un incontro tra i due dovette avvenire in febbraio o in marzo, ma non risulta che esso portasse ad un definitivo chiarimento dei dubbi del Craffonara, considerato che in una lettera del 15 aprile al filosofo egli sollecitava un altro incontro: «... s'Ella venisse a Rovereto in queste feste, e ciò il sapessi, verrei costì per sentire il suo sentimento e così poter dar mano un po' per volta a quel lavoro che mi sta aspettando» ¹².

La risposta del Rosmini fu sollecita; pur dispiacendosi di non poter essere a Rovereto per Pasqua fornì comunque utili indicazioni per gli affreschi dei soffitti ¹³.

Dell'estate del 1832 sono di certo i quattordici bozzetti a olio delle stazioni ¹⁴. Il 13 giugno il

Craffonara informò il Rosmini di aver terminato gli schizzi per i profeti che avrebbero decorato i tondi delle volte. Dalla lettera si evince con sicurezza che l'ideazione della iconografia era del Rosmini ¹⁵.

Da una lettera del podestà di Trento, conte Benedetto Giovanelli, ad Andreas Alois Dipauli von Treuheim ad Innsbruck apprendiamo che il Craffonara, dopo aver in parte affrescata, nell'autunno del 1832, la chiesa di Fraveggio di Vezzano, passando per Trento era ritornato a Riva, per recarsi però poi ancora, nell'ottobre di quello stesso anno, a Bolzano dove intendeva predisporre il necessario per l'affrescatura delle stazioni previste per il 1833 ¹⁶.

Trascorso l'inverno, il 4 aprile 1833 l'artista comunicò al magistrato della città di Bolzano il suo arrivo, previsto per la fine di aprile: intendeva affrescare la XIII stazione. Considerato che egli realizzò le stazioni all'incontrario, dall'ultima alla prima, si deve ritenere che avesse dipinto la stazione XIV già nel 1832. Se ciò fosse avvenuto nel corso del soggiorno di ottobre o addirittura in un periodo antecedente non è stato chiarito come del resto non è possibile appurare se anche la volta, che di certo per motivi tecnici sarebbe stato meglio portare a termine prima dell'affrescatura della stazione, fosse terminata già nel 1832 ¹⁷. L'8 maggio 1833 il Craffonara inviò una nota di spesa (di certo per materiali utilizzati), preannunciando ancora una volta il suo arrivo, che però sarebbe avvenuto soltanto il 17 maggio; si scusava, giustificandosi con problemi agli occhi che avevano reso impossibile una sua partenza più tempestiva ¹⁸.

La corrispondenza col Rosmini fu particolarmente intensa durante tutta l'estate. Essa ci dà innanzitutto notizie sulla prosecuzione dei lavori, informandoci che a metà agosto stava per essere terminata la stazione XII e che Craffonara prevedeva di portar a termine entro l'anno «cinque o forse anche sei» stazioni, se la stagione l'avesse permesso. Ma evidenzia anche la diretta partecipa-

zione del filosofo nell'ideazione dell'opera. Si rileva tra l'altro come al Rosmini premesse soprattutto l'esatta trasposizione delle proprie concezioni teologiche ed insistesse quindi, è evidente, perché venisse rispettata la successione delle figurazioni (in questo caso delle gerarchie angeliche). Il Craffonara invece si preoccupava più della varietà, da sempre perseguita dagli artisti. Egli non voleva riproporre in diversi pennacchi le medesime figure, visto che questo poteva far pensare che non fosse in grado di operare alcuna variazione. Questa esigenza formale dell'artista, perfettamente comprensibile, si rivela anche in una lettera del settembre alla quale il pittore allega, sullo stesso foglio, due piccoli disegni a penna con due sue varianti del sesto coro angelico (Dominazioni), che avrebbe dovuto decorare e i pennacchi della stazione XI:

*«Sto lavorando la staz. XI, per cui ne' penacchi (secondo l'intendimento) vi andrà simboleggiato le Podestà, con delle corone reali o diademe. Ho provato un po la cosa, ma mi rimane un po nuda come Ella vede qui indicato a piedi, si potrebbe forse indicare una mezza figura d'angelo con la corona in capo od in mano? e così pure della colonna ecc. Se poi non sia conciliabile m'ingegnerò alla meglio con le corone. Mi perdoni per carità»*¹⁹.

A proposito della stagione lavorativa 1833 rimane da aggiungere che un allievo del Craffonara ricevette il 30 settembre dalla città di Bolzano una dotazione completa di strumenti del mestiere. L'allievo, ricordato nei verbali del consiglio, altri non è che il rivano Basilio Armani (1817-1899), che appena sedicenne collaborava con il maestro²⁰.

Il 12 ottobre 1833 il pittore comunicò al Rosmini la data della sua partenza da Bolzano:

*...«la stagione mi caccia da qui prima di poter terminare la quinta staz.ne ma solo mi è riuscito poter terminare la volta cosicchè giovedì 24 corrente partirò da Bolzano, ed il venerdì mattina sarò ad ossequiarla, e ricevere di Lei comandi(...)»*²¹.

Il ritorno a Riva dovette avvenire già prima del 28 ottobre, come si evince da una successiva lettera del Rosmini²².

Da questo momento in poi gli affreschi del Cimitero di Bolzano non sono più argomento di discussione nella corrispondenza fra Rosmini e Craffonara.

Pare che tutti i problemi inerenti il ciclo siano stati definitivamente risolti.

Nella primavera del 1834 Craffonara dovette ritornare a Bolzano per riprendere i lavori lasciati interrotti.

Notizie più dettagliate però non ne esistono, dal momento che i verbali del consiglio non riportano alcuna indicazione. Unico documento della sua permanenza rimane una lettera del pittore al Rosmini da Bolzano della fine di giugno²³.

Nulla di preciso si sa neppure circa il proseguimento dei lavori. È comunque da supporre che il Craffonara dopo il 1835 non si recasse più a Bolzano.

È possibile che i primi sintomi della malattia che poi l'avrebbe condotto alla morte già si fossero manifestati. Del resto nel 1836 e 1837 il Sudtirolo e il Trentino furono interessati da una epidemia di colera: di certo in quei due anni i lavori furono sospesi²⁴.

La notizia della morte del Craffonara, avvenuta il 12 agosto 1837, fu comunicata dai prevosti della chiesa al magistrato di Bolzano soltanto il 20 settembre. Quel giorno stesso furono oggetto di discussione i lavori di completamento delle arcate I e II nonché degli altri due affreschi che dovevano riprendere i temi della passione²⁵.

Lo Psenner, al quale fu affidato l'incarico, presentò nuovi bozzetti sulla base dei quali eseguì poi il lavoro. Egli riprese però, per rispettare la concezione unitaria della Via Crucis, l'ornamentazione pensata dal Craffonara e in generale il tema della dipintura delle volte. Non utilizzò invece i bozzetti ad olio del Craffonara approntati per le stazioni e le volte.

Gli affreschi della Via Crucis: critiche e difese dei contemporanei

Il 19 settembre 1833 sul giornale di Innsbruck «Bothe von Tirol» era apparsa la prima di numerose descrizioni del cimitero bolzanino. L'architettura dell'intero complesso vi era molto lodata, mentre gli affreschi del Craffonara erano pesantemente criticati. Ma leggiamo direttamente quanto scrive il primo critico, purtroppo anonimo.

«Presentemente si è inoltre cominciata la decorazione delle arcate minori con le edicole della Via Crucis, che vengono affrescate dal signor Craffonara. Tre sono già terminate, e non possiamo certo misconoscere che vi è del buono, la disposizione delle figure spesso è scelta, ed in parecchie cose con abilità si mira all'effetto. Riteniamo però che quest'ultimo particolare sia stato troppo preso in considerazione dall'artista. Facciamo notare che spesso questi affreschi ci hanno ricordato le rappresentazioni di mimi italiani per i quali vale come suprema legge la pedissequa imitazione della natura. Ma la natura non è sempre, anzi oserei dire che lo è raramente, bella, e pertanto assunta così nella sua nudità non può certo divenire oggetto di riproduzione artistica. Il compito dell'arte è quello di conferire alle figure qualcosa di più che non una comune anima, e ciò deve essere ancor più presente al creatore di sacre rappresentazioni. Ed inoltre si guarderà bene, come già Lessing ebbe ad osservare, dall'optare per l'effetto più immediato, considerato che esso lega le ali dell'immaginazione, ed attraverso l'effetto d'amplificazione operato dall'arte assume un aspetto innaturale. Una simile osservazione ci sembra pertinente per la Madonna e la Maddalena ai piedi della Croce e l'atteggiamento della prima nella Deposizione, anche se non possiamo non lodare la testa della Madre del Salvatore in quest'ultima stazione. Le medesime osservazioni valgono per Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo nella tredicesima e quattordicesima stazione. I medesimi intendimenti, vale a dire un'amplificazione dell'effetto, ci permettono di spiegare perché il pittore abbia raffigurato Dio Padre con le braccia aperte sopra il Cristo in Croce. "Sia fatta la volontà dell'Eterno!": accanto alla soprannaturale grandezza di un Figlio di Dio morente non possiamo certo immaginare il compianto di un padre terreno. Inoltre la figura di Cristo in Croce non si può certo dir bella, e l'apparizione di Adamo ed Eva avanti la Croce astorica. Nelle cupole opportunamente sono raffigurati profezie o presagi dell'Antico Testamento»²⁶.

Il pittore aveva fatto riferimento a questo

articolo già in una lettera al Rosmini del 24 settembre:

«Nell'ordinario scorso qui si lesse su la gazzetta d'Innsbruck un articolo di persona incognita che s'affatica di criticare le tre staz. ni già fatte servendosi perfino di biggie assolute per giungere al suo scopo. Questi Signori sono per me offesi di questo maltrattamento, non vedendo qui altro che un nascosto inimico. Le belle arti, e le scienze, oltre della fatica di possederle, viaggiano ancora di cotesti premj»²⁷.

Rosmini cercò di confortare il Craffonara e lo sollecitò a difendersi in un articolo da pubblicare sul «Messaggere Tirolese», il giornale in lingua italiana di Rovereto:

«Mio caro amico e fratello, ...Ho tardato a rispondere alla cara sua perché sono stato occupato ed assente per una settimana e più. Ho voluto anco cercare l'articolo del Messaggere tedesco, che critica le stazioni, e La prego di non pigliarsene fastidio perché non merita punto: m'è parso al tutto sbagliato. Non istarebbe però male che alcuno costì facesse qualche osservazione in contrario: io ho eccitato qualcuno a farlo nel Messaggere Italiano; e se non fossi oltremodo occupato a sopracarico di affari urgenti vorrei io stesso occuparmene. Per altro Ella non si rammarichi punto di ciò, e prosegua alacramente. I nemici se ce ne ha, non faranno che far maggiormente esaltare il suo valore agl'intendenti. Tutti gli artisti più grandi sono stati oltremodo tartassati... Mi avvisi quando Ella viene a Trento perché abbiamo a parlar molto insieme»²⁸.

Il 9 febbraio 1834 il Rosmini inviò al pittore una traduzione dell'articolo apparso sul «Bothe von Tirol»:

«Le mando qui il disgraziato articolo sulle sue pitture a fresco tradotto in italiano, pregandola di corredarlo di annotazioni, e ciò per mio lume, essendo io pregato di dar qualche cenno di risposta allo scrittore tedesco in occasione che il Marchesani di Rovereto vorrebbe ripubblicare quest'articolo sul cimitero. Io mi sono offerto a metterci delle note che ci stiano bene, ma sperando che Ella mi aiuterà. Il faccia più presto che può...»²⁹.

Craffonara alla preghiera di collaborazione ad un articolo in italiano da pubblicarsi a Rovereto rispose come segue:

Lessi la critica della quale non mi sento offeso, perché sembrami tutte ciance. Tuttavia rimetto un bozzo del mio pensiero, che V.S. potrà volarsi di ciò che le andrà più in acconcio per punire, o almeno abbassare l'orgoglio di parlare di ciò che non si sa»³⁰.

Purtroppo le riflessioni scritte dal Craffonara non ci sono pervenute, dal momento che il Rosmini non stilò egli stesso, come in un primo momento aveva pensato, l'articolo, ma fece pervenire gli appunti del Craffonara a Francesco Antonio Marsilli di Rovereto, come leggiamo in una lettera dello stesso Rosmini al Marsilli, datata 23 febbraio 1834:

«Ricevo dal Craffonara le osservazioni di cui l'ho pregato, come siamo restati con Lei, e gliele rimetto insieme col foglio tedesco e colla traduzione italiana. Ho riflettuto, che non conoscendo io il tedesco bastevolmente, ci sarebbe della presunzione da parte mia, o almeno parebbe esserci, entrando in una lizza nella quale l'avversario potrebbe a un bisogno rispondermi: 'amico, non mi avete inteso'. Perché la cosa riesca più calzante adunque (e desidero molto che riesca tale) giudicherei convenire che le annotazioni desiderate siano stese da chi sa bene la lingua tedesca come Lei o il signor Telani. Mi tenga sempre nel numero di quelli che La stimano e che Le sono affezionati, e come tale mi segno suo servitore cordiale (...）」³¹.

Alla fine di novembre del 1834 ad Innsbruck fu pubblicato un secondo articolo sul cimitero di Bolzano, nel quale, nuovamente, gli affreschi del Craffonara venivano criticati. Autore, questa volta, ne fu il famoso sacerdote Beda Weber, che nel 1838 nella sua guida di viaggio sul Tirolo avrebbe ricordato gli affreschi solamente con questa frase lapidaria: «I dipinti delle stazioni sono di Kraffonara (!)», benché altrove nel testo descriva molto esaustivamente altre opere d'arte³².

«Kraffonara ha iniziato a dipingere a fresco le stazioni sotto le arcate. Le ultime quattro sono già terminate. Per quanto riguarda la composizione, troviamo particolarmente lodevole il fatto che l'artista abbia posto in relazione l'antico patto con il nuovo, e quindi di volta in volta richiamato profeticamente nella volta quanto sarebbe stato esplicitato dalla rappresentazione parietale. Per quanto il pittore in tali accostamenti possa

esprimersi con voce poetica, egualmente il suo merito rimane immutato, nella misura in cui egli vive la sua composizione nello spirito della catechesi biblica cattolica, che prende le mosse dall'insegnamento di Paolo, per cui l'intero Antico Testamento si svolge all'ombra di eventi futuri - questo merito ben volentieri lo riconosciamo al Kraffonara. Chi ci ha preceduto su queste pagine ritiene che l'artista in queste stazioni abbia copiato fedelmente la natura, mentre invece la si sarebbe dovuta idealizzare. Tralasciando il vero o il falso di questa affermazione, non ci facciamo brutti a dichiarare: il Kraffonara non ha dipinto alcuna natura. Né la natura sacra dell'uomo, come essa si manifesta sulla terra nelle più eccellenti manifestazioni della bellezza divina, e com'essa si riflette nello spirito dell'artista geniale, cosicché anche la più piccola imperfezione che possa turbare una forma umana, per virtù propria scompare: né la natura degli antichi che fredda e terrena ad un tempo offre quanto di più bello la vita senza immortalità possa offrire; né la natura di maniera come la si apprende nelle scuole: ad esempio la fresca sensualità dei veneziani, la rigida interiorità dei primitivi tedeschi o dei primitivi fiorentini, visibile a Fiesole e riproposta da Heß, la scomposizione anatomica di Michelangelo e la muscolatura degli eroi di Cornelius, o per finire l'ideale voluttà delle belle forme di Raffaello e Mengs. Lanciate solo uno sguardo al Cristo! Senz'altro una giovane vita, un uomo ben in carne, nelle cui vene scorre il sangue. Ma dietro a questa apparenza di sensualità neppure l'ombra dell'anima di un grande uomo, per non parlare del figlio di Dio nel suo momento di massima santità, privo di nobiltà e delicatezza. E la Madre del Salvatore? La natura sarebbe veramente matrigna se la annoverasse fra le sue creature belle. Giovanni, evidentemente privo di ogni buon senso, ha avuto l'infelice idea di parodiare l'apostolo, caro a Gesù, rapito in estasi sull'isola di Patmos; in caso contrario avrebbe meritato la fustigazione. La Maddalena è forse il volto più sopportabile, anche se troppo di maniera. Degli sbirri, dei briganti e della canaglia giudea che, in spregio ad ogni nobile sentimento, compaiono in scena, non voglio parlare. E che dire del colorito? Un'uniformità desolata e squallida non delineata da alcun raggio di luce, non una sfumatura di vita e di gioia, solo un vuoto desolato ispiratore di nostalgia, ma non certo per le regioni della luce di un Tiziano, di un Guercino o di un Correggio, ma neppure per ciò che in questo campo hanno prodotto Knoller, Schöpf e soprattutto Stadler. Avviciniamoci, di grazia, alla XI stazione. Non possiamo distinguere alcuna ripartizione artistica fra lo sfondo ed il primo piano e si avrebbe il desiderio di gridare alla montagna centrale, incomprensibile, sulla vetta della quale sono collocati degli omuncoli simili a pigmei: Ritirati, altrimenti le persone che stai reggendo risultano scorciate nella loro naturale statura contro ogni logica. I quattro gruppi isolati sono privi di una qualsiasi artistica unità, di quella

coesione frutto di sensibilità per una grande composizione. Nella dodicesima stazione la Maddalena può considerarsi felice d'esser dipinta, altrimenti le sue gambe incrociate non la reggerebbero. Tutt'intorno alla croce una fitta coltre di nubi, da cui emergono Adamo ed Eva nella santa notte della morte di Cristo. Lacrime di riconoscenza rigano loro il volto. Infatti la colpa del paradiso terrestre è espiata, la tremenda maledizione dissolta. Di certo una idea altamente lodevole, se solo la realizzazione ne fosse all'altezza: Dio Padre sopra la Croce sembra un nanerottolo. La tredicesima e la quattordicesima stazione sono un attimo più accettabili, soprattutto la Deposizione nel sepolcro. D'altra parte Craffonara si è guadagnato una certa fama nella pittura ad olio, che è sufficiente per farlo sopravvivere a questo insuccesso nell'affresco. Per i suoi mecenati ancora una sola parola: l'idea di far affrescare le stazioni è stata un'idea assolutamente infelice. Il cimitero è situato troppo in basso, l'aria e l'umidità in pochi anni deterioreranno irreparabilmente i dipinti, di cui ben presto non resterà nulla. E poi le pitture a fresco vengono a trovarsi sempre una collocazione sfavorevole se lo spettatore deve avvicinarsi troppo come in questo caso, in cui si deve uscire dalle arcate, fuori sulle tombe, per non doverli osservare da una angolatura troppo sfavorevole. Noi avremmo senz'altro, da ogni punto di vista, preferito degli olii, ben protetti.

L'articolo di difesa del Marsilli, da lungo programmato, apparve finalmente nel gennaio del 1835 sul «Messaggiere Tirolese» e faceva riferimento ad alcune osservazioni del Craffonara ed anche del Rosmini. Era infatti opera di quest'ultimo, a grandi linee, il programma teologico. Il Rosmini si sentiva chiamato in causa, di certo, quanto lo stesso pittore.

*«Del Craffonara e de' suoi critici»
«... Maledicta, contumeliae...
in disputando pertinaces, indignae
mihi... videri solent» Cic[ero].*

Nel Messaggiere pel Tirolo e Vorarlberg comparve, non ha guari, un secondo articolo sul Cimitero di Bolzano, ove del Craffonara nostro si parla, non dirò con quel rispetto, che meritano i suoi singolari talenti e le belle sue opere ma nè anche con quella urbanità, che si usa fra bennate e colte persone. Io era venuto quasi nella determinazione di voltare in italiano anche questo articolo secondo, ma un mio amico me ne distolse saviamente, ed ecco con quali ragioni: I vostri lettori, diceva egli conoscono già per descrizione quel

Cimitero, e il parlarne di nuovo non sarebbe per avventura a tutti egualmente gradito; d'altra parte voi non potete far italiano il detto articolo senza apporvi quelle annotazioni, che il lesò buon senso ridomanda, ma queste certo riuscirebbero troppe, e tra il lungo articolo e le lunghe note, temo, verrebbe meno la pazienza de' lettori. Poi a difendere degnamente il Craffonara dalle molte pecche, che gli affibbia il critico tedesco, voi ben vedete, che vi converrebbe essere sul luogo della questione, e averne sotto gli occhi i dipinti, perchè la memoria non può sovvenirsi parzialmente di tutto: nè può distinguere così in lontananza quello, che stà sulla parete, e quello, che non è, che nella mente del Critico. Io vi consiglierei piuttosto a notare, come chi dicesse, in astratto alcune poche cose non a difesa del Craffonara, che per verità non ha bisogno delle nostre parole; ma si meglio per imascherare chi potea venir protestando in faccia al pubblico, ch'egli parla senz'ira e senza studio, quando appunto l'ira sua, e forse anco l'invidia gli scappa fuori ad ogni tratto, ora nelle opinioni con aperto livor dichiarate, ora in quel suo libero ed acre sentenziare, ora al pungere, come egli tenta, colle armi del ridicolo! Buono per altro, che il pennello del Craffonara non ha nulla a temere dalla scurrile penna del Sign. B.W. o come altrimenti si chiami l'acuto critico del Cimitero! Vedete un po' verbigrazia come egli ci vuol dare ad intendere, che le arcate, che circondano il cimitero di Bolzano, siano architettate in istil bizantino!!.. Non saprei, dove egli abbia pescato questo suo stile bizantino, ma certo è, che le arcate del Cimitero di Bolzano non ricordano alcun genere di architettura orientale. - Più sotto osservate, come egli impudentemente asserisce, che Raffaello, il più grande pittore dei passati tempi e dei moderni, vada più o meno ripetendo in tutte le sue madonne la diletta sua fornarina, e negli angioli suoi tutti l'antico cupido!!.. Ella sarebbe ben deplorabile cosa, se il divin Raffaello alle sue Madonne avesse posta l'impronta di quelle forme, sotto cui riguardasi l'immagine della sua fornarina, sia quella che ammirasi nella galleria Barberini, od altre ripetute dal suo diletto Giulio, o sia pur quella che vedesi per tale in Firenze agli Uffizj. Raffaello avea il tipo della bellezza nel cuore e nella mente, la vedea distinta nella natura sotto mille gradazioni, e più, che altri non abbia fatto giammai, sotto variate forme ce la offeriva col suo magico pennello: in guisa che lo stesso ente da lui in più tele improntato, mutava come di concetto, così di sembianza. La Madonna di San Sisto è tanto diversa da quella di Foligno, e questa da della Seggiola, e proprio nel loro carattere, quanto è molto varia l'impressione, che ci fanno; e pur tuttavia non cessano di essere tutte sublimemente belle, anzi d'aspetto quasi divino. Quanto poi all'antico Cupido, che servi, secondo il Critico, di modello per gli Angioli a Raffaello, sarei tentato di domandare al Sign. B. W., così per mia istruzione, qual'è questo antico Cupido?... Anche ne' suoi

angeli Raffaello è affatto originale. Io non mi rammento d'aver veduto a Roma, od altrove fra le varie statue de' vari Cupidi nessuna testa, che rassomigli a quel Genietto, che stà fra il San Gerolamo e il San Francesco nella citata tavola della Madonna di Foligno; e in generale mi pare di avere osservato non poca varietà fra i molti angioletti di Raffaello, avuto riguardo alla versimiglianza per l'età, in cui si sogliono raffigurare questi esseri celesti sotto velo corporeo. E tutto ciò detto per amore del vero e dell'arte, e perché i lettori conoscano con che razza di critico hanno a che fare; e non si maravigolino, se non veggono rispettato il Craffonara da chi ha pensato bene di rispettar Raffaello. - E venendo alla censura, ch'ei fa al Craffonara ci sbrigheremo in due parole con dire, che dessa è in gran parte così ingiusta, e tutta poi così esagerata ed acerba, che un invidioso artista, il quale aspirasse a soppiantare il suo rivale, non potrebbe concepirla più fiera e colorirla di tinte più caricate e più funeste. E so, che di questo stesso ne fanno piena fede anche i giudiziosi e intelligenti uomini della città, per ornar la quale la pia opera s'erge da passare ammirata alle più tarde generazioni. Che se scorgesi forse nei dipinti del Craffonara alcuna menda (e qual mai v'ha dipinto opera umana qualunque, che siane scevra?), il colorito non merita per certo quell'aspra diavoleria: che anzi generalmente il colorito del Craffonara è assai armonico e vigoroso. E se per avventura, che noi non ardiremo asserirlo, le carni lasciassero desiderare quà o là qualche po' di varietà o di vivezza, ben si può condanare alla povertà dei mezzi, che offre il genere della pittura a fresco, questo leggero difetto. - Il sig. B. W. fa grazia di lodare la Composizione, non è, che il concetto per la scelta delle composizioni, o quasi dissì l'argomento di esse. Ma egli, se fosse stato di buona fede, avrebbe dovuto in vero tributare un giusto encomio anche alle singole composizioni di queste pitture a fresco, poiché in esse l'artista si mostra veramente, qual egli è giudizioso, saggio, ed educato nella scuola dei grandi maestri, e seguace dell'ottimo stile. Non vi dirò nulla di tutte le altre critiche in particolare, esse sono tali, che non muovono che l'indignazione degli assennati lettori. Ma voi fatte a modo mio; risparmiatemi la fatica del tradurre tutta quella diffusa ed erronea descrizione, e contentatevi d'un breve cenno di difesa, il che basta per l'arte, ed è più che bastante pel Craffonara, e sarà, direi quasi, soverchia indulgenza pel critico!...

Volli badare al detto amico; e in fine di sue parole m'accorsi, che l'articolo, come tu vedi, era già bello e fatto. Mi resterebbe ora a nominare l'autore, che il suo nome sarebbe certo un elogio, e ancora darebbe un maggior peso a tutte le cose dette qui innanzi: giovane di bei talenti, leggiadro, scrittore e artista egli stesso lodatissimo, delle cui opere appunto molto belle e bene meritate cose dissero di recente i giornali, e dal quale la patria nostra spera, che gliene verrà

conservato e aumentato quel lustro, che il Craffonara seppe procacciarle coi suoi famigerati dipinti!... Ma egli non vuol essere nominato, ed io non parlo ³³.

M.....»

L'amico anonimo non era naturalmente nessun altri se non il Rosmini, al quale si doveva l'iniziativa dell'articolo. Craffonara fu molto colpito da questa presa di posizione in suo favore, come si rileva da una sua lettera del 20 gennaio 1835 al Marsilli:

«Ho letto la traduzione del Messaggiere Tirolese riguardo alle stazioni e per me giudico della persona che cosa sia di buono da quello scrivere; in altro tempo m'avrebbe potuto far male, ma ora i suoi dardi non sono per la mia pelle. Ma perché darsi tanta pena su pittori così triviali? La trivialità nell'arti non merita parola alcuna, diversamente avrebbe sempre di che occuparsi. Il modo di lodare quelle pitture di mezze lunette essere le molte interessanti basta per conoscere questo bel genio. Vuol parlare di Raffaele, e far applicazioni e non vede che quella Madonna e precisamente copiata da Raffaele di plurissima maniera, che questo quadretto sta a Perugia ch'io l'ho veduto, e che si trova incisa dal Longhi di Milano, ed io pure retengo un contorno. Il Salvatore che vi sta in accompagnamento è anche un motivo di antichissimi Maestri ma tirato come vuol dire colle tenaglie. In ogni modo ciascun fa ciò che può ne sta ch'io faccia l'analisi l'ho detto solo per incidenza in proposito di questo investigatore. Sono certo che a molti di quei signori di Bolzano rincrescerà forse più che a me di una tal vassalata. Lo dico per prova inquantochè dopo la prima critica (Se così le vogliam chiamare a modo d'intendere) ho esibito a quelle autorità di lasciarmi con le solle [?] quattro, e così progedirle da altri pittori; oltre di questo esibii canto S.ri alla chiesa quando questo avesse avuto luogo, ma invece d'accettare m'hanno esibito di prendere sopra di me l'assunto di dipingere l'intera parrocchia, e questi sono fatti giacchè mi hanno spedito le dimensioni dei rispettivi riporti. Ciò mostra non esservi che l'Iscriota fra tanto numero. Ma penso una cosa (che sentirò anche qualche consiglio) un'uomo che andasse pubblicar in una gazzetta tale invettiva, mostra un fiele, una giurata inimicizia verso di me. Quest'uomo ch'io non conosco, ma che lui mi veda o mi può vedere ad ogni momento potrebbe benissimo disporre forse qualche rota, ed io esserne anche povera vittima, e non sarei già il primo. Sentirò anche il di Lei consiglio e di tutte le persone sagge per delinearmi forse a qualche disposizione. Ho anche letto la difesa ch'Ella fa a mio riguardo, e gliene sono tenuto di tanta premura. Ella ha parlato benissimo in via d'arte, ed in fatto anche di queste cose la trovo più che mai erudita. (...)» ³⁴.

Collocazione storico-artistica degli affreschi della Via Crucis e loro valutazione critica.

Va rilevato che le violente critiche al lavoro del Craffonara nel cimitero di Bolzano provenivano esclusivamente da autori di madrelingua tedesca. Dapprima ciò si verificò in forma anonima ed anche Beda Weber si firmò soltanto con le iniziali. Né l'artista né Rosmini sapevano di chi esattamente si trattasse. Del fatto si dolse soprattutto l'artista. Sui due quotidiani concorrenti, il «Bothe von Tirol», pubblicato ad Innsbruck in lingua tedesca, ed il «Messaggere Tirolese» che usciva a Rovereto in lingua italiana, trovavano spazio molto spesso violente controversie, alle quali non era estranea la diffusa animosità dei diversi gruppi linguistici del Tirolo. Era certo però possibile trovare anche delle discussioni mantenute su un piano di serietà fra i due giornali o i loro autori. Era usuale tradurre semplicemente degli articoli e riprodurli senza variazioni, poiché il «Messaggere Tirolese» dipendeva da Innsbruck e spesso là veniva pure censurato, anche se in quel periodo era stampato dal tipografo indipendente Marchesani di Rovereto³⁵. Proprio ciò era quanto il Rosmini voleva evitare nel caso degli articoli sul Craffonara ed è per questo motivo che convinse il Marsilli a scrivere di proprio pugno un articolo.

Per quanto riguarda la critica del Weber tuttavia, al di là di pochi spunti di una certa credibilità (ad esempio l'accusa di mancanza di senso della prospettiva, che più tardi anche il Baruffaldi avrebbe riscontrato, oppure riguardo alla scelta della tecnica dell'affresatura), è da riscontrare una incredibile volontà polemica e purtroppo in parte anche scarsa competenza in

questioni artistiche. Motivo scatenante della polemica fu di certo e non ultimo il fatto che i lavori più importanti al cimitero di Bolzano fossero stati affidati al trentino Craffonara, preferito all'artista locale Psenner. La fama del rivano ai suoi tempi deve essere stata molto grande, tale che noi oggi difficilmente riusciamo ad immaginarla. Ad ogni costo si voleva impegnare a Bolzano l'artista «conterraneo» formatosi a Roma, anche se ciò avrebbe significato far lievitare i costi.

Beda Weber (1798-1858) era un sacerdote cattolico, uno scrittore e nel 1848 persino membro del Parlamento di Francoforte, dove rappresentava il Tirolo. Benché egli nel 1829 in occasione di un prolungato soggiorno a Roma avesse avuto stretti contatti con Joseph Anton Koch, rimase fedele senza scendere a compromessi al suo gusto artistico orientato al barocco³⁶. Nelle sue polemiche prese di posizione si rifaceva il più delle volte a posizioni estreme; egli stesso si definiva ultramontano. Come già detto i suoi giudizi artistici sono spesso molto incerti, come laddove egli, ed è un assurdo, paragona il duomo di Trieste alle chiese di legno nordamericane³⁷. È significativo che definisse le arcate classicheggianti del cimitero di Bolzano architettura bizantina, affermazione che il Marsilli contestò con veemenza³⁸.

Nella sua critica al Craffonara si tradisce già per la scelta dei modelli prescelti, i pittori tardo barocchi Martin Knoller (1725-1804) e Joseph Schöpf (1745-1822). Da ricordare anche Joseph Arnold (1788-1879) che solo in tarda età si sarebbe aperto alla pittura dei Nazareni. Schöpf lavorava ancora in Tirolo vivente il Craffonara, per lo più alla maniera barocca. Craffonara al contrario aveva trascorso gli anni dal 1817 al 1830 a Roma, dove aveva avuto modo di essere testimone dei mutamenti stilistici e delle innovazioni concettuali introdotti dai nazareni tedeschi e dai puristi. Da ricordare accanto a Friedrich Overbeck è soprattutto il pittore faentino Tommaso Minardi (1787-1871), attivo dal 1821 in qualità di professore di

pittura all'Accademia di San Luca e che di certo il Craffonara aveva conosciuto ancora nella sua veste di insegnante. Craffonara aveva senza dubbio visto gli affreschi del 1817 di casa Bartholdy e soprattutto seguito le vicende degli affreschi dipinti fra il 1818 ed il 1829 dai nazarení tedeschi al Casino Massimo: vi lavorava anche il Koch, che è dimostrato era in contatto con il Craffonara ³⁹.

Caratteri principali di questa riscoperta postbarocca della tecnica dell'affresco da parte dei Nazarení erano la mancanza di spazialità, che aveva come conseguenza una certa piattezza dei dipinti, delle composizioni di chiara semplicità e lo spostamento dell'azione principale in primissimo piano. I punti di congiunzione spaziale erano abilmente mascherati da figure o comprimari posti davanti alle linee di profondità. Si mirava ad isolare lo sfondo dal primo piano e dal mezzo fondo, fatto che non permetteva la realizzazione di uno spazio pittorico reale, uno dei capisaldi della pittura illusionistica del barocco. Si lavorava rifacendosi intenzionalmente alla pittura italiana del XV e XVI secolo, come ad esempio nel caso della tipica veduta sullo sfondo, isolata dalla finestra ⁴⁰.

Tutte queste innovazioni o rispettivamente riprese sono ravvisabili anche nella pittura del Craffonara ed in particolare nei dipinti delle stazioni. Weber lamentava gli sfondi indifferenziati, che definiva incomprensibili mezze montagne, che non permettevano alle persone che le popolavano di comparire in uno spazio compiuto. La chiara scansione della composizione viene descritta come priva di coesione artistica. Se il primo recensore aveva affermato in tono critico che il Craffonara si era limitato a copiare pedissequamente la natura, il Weber osservava esattamente il contrario, biasimando inoltre la mimica accentuata che metteva in relazione con gli artisti del manierismo da lui naturalmente respinto.

Il tema della Via Crucis, in forma monumentale, non era stato più preso in considerazione in

Austria dalle riforme ecclesiastiche dell'imperatore Giuseppe II. Nello spirito di una radicale riforma della chiesa cattolica in Austria, l'interno delle chiese venne privato di ogni elemento decorativo superfluo. Le chiese della riforma giuseppina dovevano trovare il proprio fulcro soltanto nell'altare maggiore sovrastato da un grande crocifisso. Gli altari laterali ed anche le immagini della Via Crucis, appese alle pareti, ed ormai considerate un inutile addobbo, persero d'importanza e vennero gradatamente bandite dalle chiese. Non si pensava certo a nuove opere su questo tema ⁴¹. Queste riforme impedirono concretamente nel corso dei decenni seguenti che ci si confrontasse con i temi della passione di Cristo, ed anche la ripresa della pittura religiosa, com'era auspicata dai Nazarení e dai Puristi, non considerò dapprima il tema della passione, ma paradossalmente conobbe i primi momenti di spicco nella pittura parietale profana ⁴².

Bernhard Rittinger nella sua documentata analisi dello sviluppo della pittura parietale dei Nazarení afferma che gli affreschi della Via Crucis del Führich nella chiesa di S. Giovanni Nepomuceno a Vienna risalenti agli anni 1844-1846 sono la prima Via Crucis di questo tipo. Ora le dimensioni degli affreschi del Führich e quelle degli affreschi che il Craffonara aveva eseguito già nel 1832-1837 a Bolzano sono pressoché identiche. Le stazioni del Führich si trovano nelle navate laterali e sotto il matroneo sul lato occidentale della chiesa e vengono così a trovarsi in ombra. È ben vero che nel caso degli affreschi di Bolzano non si tratta della decorazione di una chiesa, ma il Rittinger parla di un intimo rapporto di reciprocità fra pittura ed architettura, che si manifesterebbe a Vienna in particolare proprio negli affreschi della Via Crucis del Führich, poiché la «galleria» con le stazioni che circonda la navata principale conferirebbe all'interno il carattere di un chiostro. Egualmente anche il Camposanto nel suo impianto planimetrico si riallaccia ai chiostri medievali. È lo

stesso Führich che così descrive le immagini luminose nella «galleria» buia: «La serie dei dipinti non è collocata nel tempio in piena luce, il corteo non si snoda sotto un arco che si innalza gioiosamente, il soffitto che getta ombra grava con l'orizzontalità della propria travatura, come il peso della croce grava sulle spalle sanguinanti del divino portatore»⁴³. Se Führich si recasse mai a Bolzano, non è chiaro⁴⁴. Nonostante essenziali divergenze compositive, egualmente è possibile ravvisare una interiore affinità fra le stazioni del Craffonara e quelle del Führich. Anche se possibile, appare improbabile che il Craffonara si sia ispirato ai primi schizzi praguesi per una Via Crucis eseguiti dal Führich, dal momento che non è possibile dimostrare una diretta filiazione. Il Craffonara potrebbe però senz'altro averli veduti a Roma presso il Führich stesso.

Il rimando architettonico alla tipologia del chiostro medievale, alla base della chiesa viennese e delle sue stazioni, ci riporta nuovamente al complesso del camposanto di Bolzano il quale a sua volta recepisce esattamente questo tipo di architettura! La descrizione del Führich pari pari può essere riferita anche alle stazioni del Craffonara le quali, fatto che il Weber aveva lamentato ed il Führich invece programmaticamente aveva inteso realizzare, come a Vienna si fanno incontro al fedele dall'oscurità delle arcate e simmetricamente ripartite su tutto il cimitero illustrano nel modo più bello il compiersi della Passione di Cristo. Abbiamo anche qui senza dubbio una sintesi riuscita di architettura e pittura parietale.

Nonostante alcune manchevolezze dell'artista nella realizzazione di singoli affreschi (ad esempio per quanto riguarda la prospettiva) non si può certo negare alle stazioni del Craffonara il tratto dell'originalità artistica. I contemporanei l'hanno ben riconosciuto, visto che nel 1835 l'ex-governatore regionale del Tirolo ed allora burgravio di Praga conte Karl Chotek cercò di convincere il pittore a candidarsi per il posto vacante di

direttore dell'Accademia di Belle Arti di Praga, offerta che – purtroppo – il Craffonara declinò. Le probabilità di riuscita del rivano, considerato l'appoggio del Chotek, erano ottime. Se si considera ancora una volta che nient'altri che un filosofo della statura del Rosmini ebbe una parte decisiva nell'elaborazione del programma per la Via Crucis, si può senza alcuna esitazione parlare di una concezione globale importante, e fino ad oggi ingiustamente trascurata dalla storiografia artistica, per lo sviluppo della pittura parietale monumentale di stampo nazareno in Austria. Una tale conclusione rende ancora più deplorabile il fatto che di questa straordinaria «opera d'arte totale» del cimitero di Bolzano non si siano conservati che pochi frammenti custoditi nel locale Museo Civico e che il ricordo dei bolzanini per il loro vecchio cimitero incominci lentamente ma inesorabilmente a impallidire.

Descrizione delle stazioni della Via Crucis

Nel gennaio del 1839 sul «Messaggiere Tirolese» apparve una dettagliata descrizione e valorizzazione degli affreschi del Craffonara ad opera del giovanissimo rivano Luigi Antonio Baruffaldi (1820-1904). Utilizzando quale riferimento questa descrizione coeva cercheremo di fornire una panoramica quanto più completa possibile degli affreschi conservatisi nonché di quelli andati distrutti. Saranno presi in considerazione anche studi, bozzetti e quant'altro attinente all'argomento.

Gli affreschi originali si trovarono ad essere ben presto molto danneggiati dall'umidità, rilevata criticamente dal Weber già nel 1834. Durante la seconda guerra mondiale ciò che ancora poteva essere salvato prima dell'abbattimento del cimitero, per disposizione dell'allora sovrintendente Nicolò Rasmus fu trasportato su tela da Giuseppe

Balata (1897-1965), pittore e restauratore, per essere conservato a Trento e a Bolzano. I frammenti recuperati si trovano attualmente tutti al Museo Civico di Bolzano ⁴⁵.

La Via Crucis del Craffonara eseguita al fresco nel Campo Santo di Bolzano, fu, vivente ancora l'autore, soggetto di molte critiche anonime, per cui a me spesse fiate il valoroso artista diceva: spiacermi molto l'avere un nemico, ma mi piace assai più il non conoscerlo. Ora, che più non è il Craffonara, mi venne talento di portarmi a bella posta in quella città per esaminar quel lavoro senza passione, e riferirne al pubblico amante dell'arti belle candidamente i pregi di cui si abbellà, e le mende od imperfezioni di cui a buon diritto, secondo il parer mio, può venire accusato. Parlerò in prima così in generale dell'Invenzione, del Disegno, della Prospettiva, del Colorito, e poi in particolare delle singole dodici stazioni, che sole poté compire, incominciando dalla quattredicesima e continuando in ordine inverso fino alla terza, ché quest'ordine pure ebbe ad osservare l'autore nel eseguirla.

Invenzione. La più bella ed ordinata fantasia era solo capace di concepire e disporre i dodici pezzi già da noi annunziati. La disposizione dei personaggi, il loro atteggiamento, la loro espressione è tale da non potersi desiderare di più, se, come vedremo, si eccettuino alcune mende; e chi le osserva con diligenza sente proprio, che così e non in altra maniera dovettero accadere le scene della dolorosa tragedia. Molti generalmente non sono i personaggi, ma abbastanza per formare un bel tutto, senza nulla confondere. Il Craffonara sentiva molto, molto pensava, e così impossessandosi del soggetto, che aveva tra mano, ti presentava nelle sue opere dinanzi agli occhi nuda nuda la verità. Questo si è pure il caso della Via Crucis in ciò che riguarda l'invenzione.

Disegno. L'esattezza del disegno, e la correzione di esso in questi pezzi è quale si doveva attendere dal Craffonara, che tra gli altri molteplici pregi che lo adornavano, l'ultimo non era certo una ben intesa diligenza, un caldo amore dell'arte sua. Svelti, naturali, graziosi sono i suoi modi nel generale. Il faldeggiare è ricco, e maestoso; non però manierato, non duro, non soverchio. Il suo nudo, le sue estremità sono da maestro, e la buona esecuzione delle estremità è cosa assai difficile, ed importante, specialmente delle mani, con cui talora si esprime un affetto. Dopo tutto questo vi riscontro però alcune mende. Vi sono personaggi un po' troppo bassi in ragione della loro grossezza; v'è il Cristo deposto dalla Croce che tiene una muscolatura da atleta, anzi che da uomo attrito dai dolori, e dal più crudo martirio. A giustificazione in questo riguardo del Craffonara si potrebbe tuttavia riportare la sentenza di un

uomo chiarissimo, cioè di Pietro Giordani ⁴⁶ che è la seguente: «Il fine delle arti è il diletto; e come si potrebbe mai conservarlo figurando un corpo straziato in real[le] maniera, e pieno di sangue? La morte di Cristo doveva essere la morte dell'Uomo Dio, che morendo aveva superata la morte, doveva essere il vero sonno del giusto in essenza, il quale ti dicesse: Attendi alquanto, e mi desterò». Vi sono cavalli di forma soverchiamente gigantesca; ma di questi e simili difetti parleremo a suo luogo.

Prospettiva. Quanto il Craffonara si mostra grande conoscitore della prospettiva nel paesaggio, altrettanto mi sembra se non isbaglio mancante in essa nelle figure, massima in quelle davanti. Nel paesaggio soddisfa assai bene sia nelle forme degli oggetti, sia nella gradazione delle tinte; non così delle persone. Il Cristo è sempre una bella figura; ma le altre che lo circondano o gli stanno vicine sono generalmente assai minori di quello che dovrebbero in ragione della distanza. È vero che il personaggio principale deve sopra degli altri trarre a sé l'occhio del risguardante; ma ciò si può fare per mezzo delle tinte, delle posizioni dei lumi e di altri sussidj dell'arte, non mai col farlo giganteggiare sopra degli altri personaggi vicini, contro le regole della prospettiva. E questo difetto è così chiaro, che ti viene tosto all'occhio senza la più fina osservazione, in ogni punto, sia da vicino, sia da lontano.

Colorito. Che il nostro pittore sia stato ottimo colorista pieno di sentimento e di affetto nelle sue tele ad olio, che tale si fosse nel momento che andava eseguendo la sua Via Crucis, lo si può vedere ed in tutti i suoi quadri ed in alcune stazioni di questa, che ancora tutti conservano i colori e le tinte da lui usati pingendole. Il fatto si è che molti pezzi hanno di già perduto gran parte del colorito loro, sia nelle vesti sia nell'estremità e nel nudo, si anche nel paesaggio; in modo particolare, però, quei pezzi che primi furono condotti a termine, cosicchè si può quasi stabilire dalle stazioni più o meno conservate quali sieno state dall'autore le prime o le ultime ad eseguirsi. Potrebbe di ciò esserne per alcune incolpata la località, potrebbe esserne causa stessa costruzione della muraglia su cui sono dipinte; ma potrebbe anche essere che il valoroso artista non abbia avuto la necessaria cognizione di que' colori che più sono adatti per il fresco e più durevoli sono, cognizione già da noi perduta si crede, od il modo non abbia conosciuto d'adoperarli, ché forse per ultimo lasciato asciugare soverchiamente le malte su cui ebbe a dipingere, sicché più al secco abbia lavorato che al fresco. Da ciò ne viene che alcuni colori sono così superficiali, che, direi quasi ad uno spiro di aria, nonché ad un legger tocco scompajono. Gli azzuri in generale più risentonsi di questo danno, benché non sieno risparmiati del tutto nemmeno l'altre tinte».

Stazione XIV. «Bel gruppo di più persone addolorate e piangenti che accompagnano la spoglia del Redentore alla tomba, portata da Giuseppe e da Nicodemo. La camera mortuaria nella quale sono già entrati è rischiarata dall'ultima luce del sole che è fatto sanguigno, con una verità da non desiderarsi di più. Il pensiero è storico, poiché le tombe degli antichi, massima quelle degli egiziani e degli ebrei, erano preparate a foggia di sale, nel mezzo delle quali sorgeva un tavolato di marmo su cui venivano deposti i cadaveri. L'affanno il più doloroso unito alla più santa rassegnazione si vede espresso assai bene sopra ogni volto, massime in quello di Maria, della penitente Maddalena e del casto Giovanni. Questo pezzo più di ogni altro ha sofferto in alcuna testa ed in alcuni panni, ma è capace anche così e per sè solo di mostrare la grande perizia pittorica del suo autore».



Della stazione XIV si sono conservati un frammento dell'affresco, uno schizzo ad acquerello, il bozzetto ad olio del 1832 ed una copia ad olio della stazione.

Craffonara aveva progettato una Via Crucis completa di queste dimensioni per il piccolo oratorio di Santa Croce, accanto alla Parrocchiale di Riva. Però fra il 1835/36 furono portate a termine soltanto le stazioni XIV, XIII e XII. Si sono conservate la Deposizione nel Sepolcro (XIV) e la Deposizione dalla Croce ⁴⁷.

Al di sopra della Deposizione nel Sepolcro Craffonara dipinse il profeta Giona, conservatosi in un frammento staccato.

A proposito dei medaglioni delle volte, da tutti lodati, Baruffaldi aggiungeva solo delle brevi osservazioni:

«Delle medaglie sovrapposte alle singole stazioni. Sono in questi figurati alcuni profeti e patriarchi del vecchio patto in atto o di vaticinare quel passo della vita di Cristo, che viene dalla sottoposta stazione rappresentato, o di figurarlo essi stessi. Così sopra la stazione XIV, Gesù nella tomba, tu vedi Giona ingojato dal pesce marino, sopra la XIII, Gesù deposto dalla croce, Simeone, che profetizza a Maria la spada del dolore, sopra la XII, Gesù innalzato in Croce, Moisè col serpente in bronzo; e così pure va discorrendo delle altre. Queste medaglie al certo sono per ogni conto degne d'encomio. Filosofico e religioso è il pensiero, corretto il disegno, il colorito da maestro, e sono molto conservate».

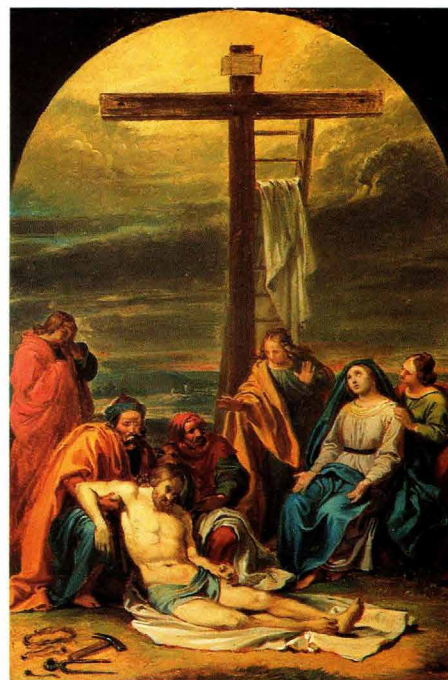
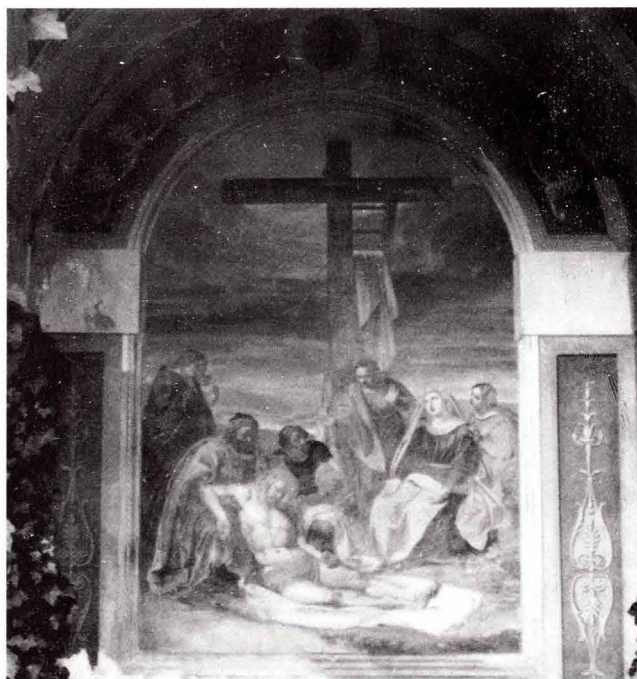


I tondi portavano o a lato i nomi dei personaggi rappresentati oppure in cartigli i versetti biblici corrispondenti. Purtroppo non ci sono pervenute tutte le scritte, poiché i testi nelle vecchie fotografie non sono sempre completamente leggibili o addirittura non sono stati neppure ripresi. Non c'è documentazione per il soffitto della stazione VIII.

«Stazione XIII. Gesù è deposto dalla Croce. Altro bellissimo gruppo di sette persone assai ben disposte. Maria qui si mostra veramente per la regina dei martiri; essa è seduta perché il più fino dolore l'ha oppressa, le mani e le braccia sono abbandonate sulle ginocchia, il suo volto è pieno di amarezza e di affanno, ma composto, ma rassegnato; le sue languenti pupille sono rivolte verso al cielo e pare che dicano: Ricevi, o gran Dio, il mio sacrificio e ti placa. In questo atto pieno di tutta la compassione sembra che inviti tutti i risguardanti ad attentamente mirarla colle parole del mesto Geremia: o voi tutti che passate per questa via, venite ed osservate se havvi dolore simile al mio. Delle altre persone parte sono occupate in pii uffizj verso Maria, parte verso il cadavere del figliuolo, altre sono immobili; tutte però sembrano istupidite dal duolo. Solo il Cristo morto ha difetto nelle sue forme; perché come dissi altrove, la sua muscolatura è di atleta ed è cacciato soverchiamente di forti ombre. Questo pezzo è più conservato dell'antecedente».

Questa stazione è conservata completamente, trasportata su tela. Esistono anche il bozzetto e la copia.

Sul soffitto era dipinto il profeta Simeone, che nella mano sinistra tiene una tavola: «Et tuam ipsius animam pertransivit gladius» (Luca 2, 35).

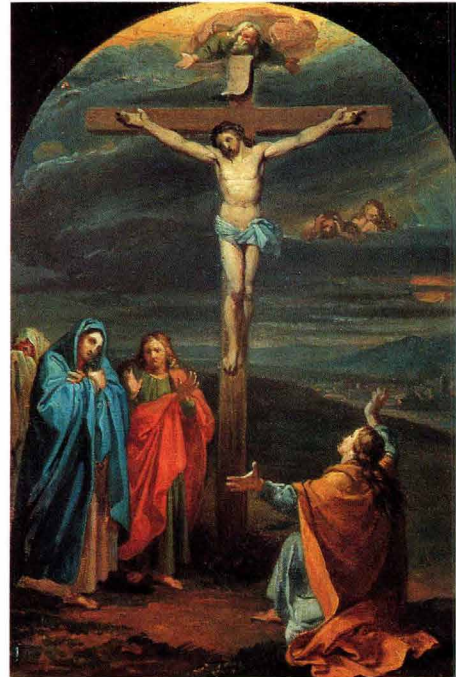
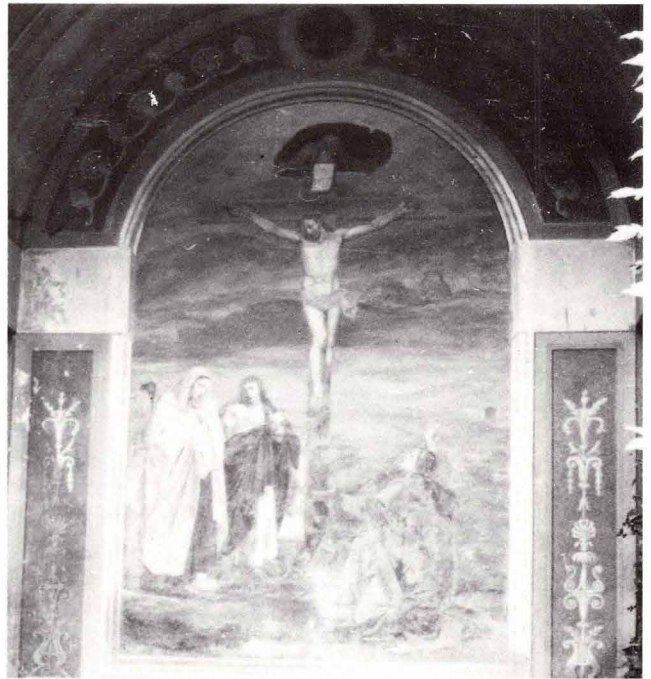


Rientra nella tipologia tradizionale la presenza, al di sopra della deposizione dalla croce di Cristo, di Simeone che predisse i sette dolori di Maria: uno dei sette è infatti raffigurato nella stazione XIII.

«Stazione XII. Gesù muore in Croce. Qui pure è ottima e da maestro la disposizione dei personaggi. Il Redentore sta spirando la sua grand'anima sul duro legno, la Madre e l'amico Giovanni gli stanno a diritta immersi nel più profondo dolore, a manca la Maddalena lasciato il freno alle lagrime rimira in ginocchio colle braccia aperte il morente suo amore. Sopra la croce il Divin Padre vicino a placarsi si mostra in mezzo alle nubi, ed a mezzo cielo Adamo ed Eva si mostrano lagrimosi e dolenti, come quelli che furono la causa prima di questa morte. Bellissimo pensiero somministrato all'artista dal noto Sonetto: Quando Gesù coll'ultimo lamento, credo del Manzini. In questo pezzo ogni cosa si può dire perfetta, ogni volto incantevole. Egli è ancora conservato a sufficienza, ma dà molto di che temere per l'avvenire».

Della stazione della Morte sulla Croce si sono conservati solamente due frammenti: uno con Maria, Giovanni ed una donna piangente ai piedi della croce e uno con Maria Maddalena. Ci è pervenuto anche il bozzetto.

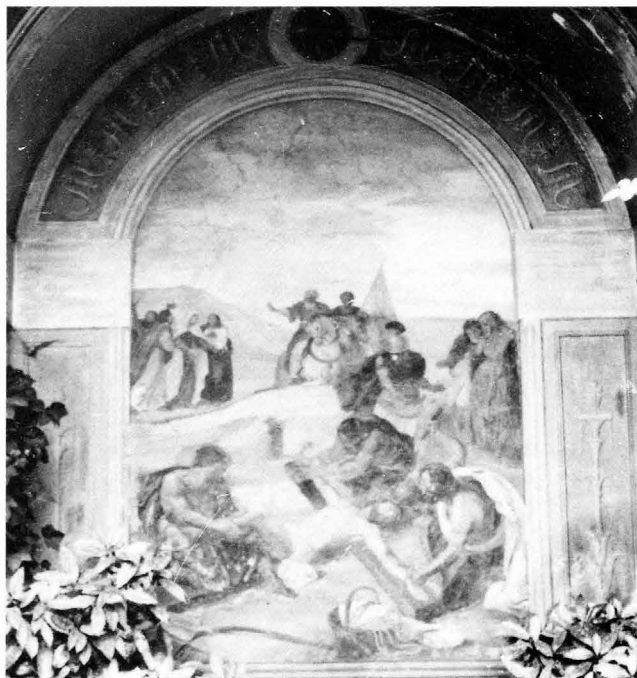
La volta mostra il patriarca Mosè che mette il serpente sopra un'asta, fatto che nella tipologia medievale veniva messo in relazione con la crocifissione di Cristo. Mosè tiene una tavola con una scritta non leggibile.



«Stazione XI. Gesù viene posto in croce. Nel mezzo di tre ministri, che l'hanno gittato barbaramente sul duro legno, se ne sta il Cristo come un agnello innocente nel mezzo de' suoi percussori. Il suo volto esprime tutto il dolore e tutta la compiacenza di potere con questo salvare l'uomo perduto. Quanto è bella questa testa! Da un lato due persone, forse Nicodemo e Giuseppe, rimirano in quello stato miserabile compassionandolo. Intanto da lungi si vede comparire Maria con Giovanni e le pie donne, che accorrono verso lo spettacolo atroce. Bellissimo gruppo, degno solo di un gran maestro nell'arte. Questa stazione comincia di soffrire».

Di questa stazione si è conservato un frammento con le figure principali. Il bozzetto ad olio è andato perduto.

Sul soffitto vediamo la sventura di Giobbe il quale regge una tavola con la scritta: «Posuerunt (!) in nervo pedes meos».



«Stazione X. Gesù spogliato della sua veste. Bellissima è qui la figura del Redentore che viene da due ministri di rude volto e nel modo il più barbaro spogliato della tunica. Già il pallio è gettato con disprezzo in sul suolo, e que' due come cani arrabbiati stannogli ai fianchi in atto di strappargli d'intorno l'inconsueta veste, che stassene fortemente attaccata alle di lui sacre membra pel sangue rappreso sparso nella flagellazione. Qui pure si scorge da lungi, come nella precedente, un bellissimo gruppo di più persone, quantunque diversamente disposto. A dritta sonvi due soldati a cavallo. In questo pezzo il difetto prospettico assai compare nelle persone, ed i due cavalli pendono anzi che no al gigantesco. Egli è conservato sufficientemente».

Anche di questa stazione si è conservato un frammento che, soprattutto grazie al blu del turbante dello sbirro a sinistra che sta spogliando il Cristo, permette di intuire l'originaria plastica luminosità. Già questo particolare è sufficiente per mettere in dubbio la violenta critica del Weber a proposito della apacità del colorito. La parte inferiore del frammento tuttavia è integrata in maniera considerevole. Il bozzetto, che si è conservato, dietro ai due cavalieri mostra un altro vessillifero a cavallo che non compare nell'affresco in favore di una composizione più chiara e lineare.

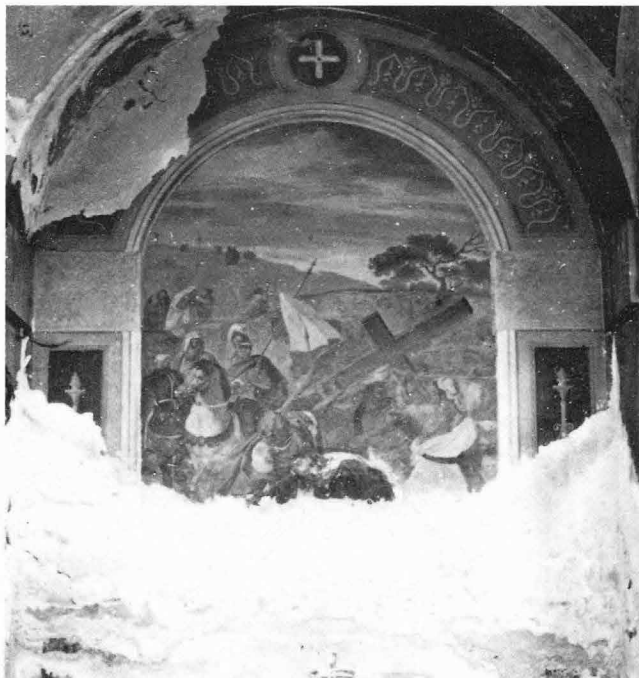
Al di sopra dell'affresco della stazione era raffigurato il re David seduto su una scala e sovrastato da un grande arco.



«Stazione IX. Gesù cade la terza volta. Il gruppo dinanzi è composto di sei belle figure con verità espresso e con arte. Il Cristo è sfinito, manca, fa compassione la più profonda. Intanto due ministri sostengono la croce onde non abbiagli a piombare sulla persona, mentre l'un d'essi con una mano tenta d'alzare da terra il caduto. In alto da un colle la Vergine avviene veggendo da lunge il fiero spettacolo, una pia donna le presta soccorso, un'altra mette un acutissimo strido e Giovanni si volge dall'altro lato, quasi fuggendo per l'alto doloroso spavento. Più su si vede il Calvario con innalzate le croci per i due ladroni, e con alcune indistinte persone. Anche in questo pezzo i gruppetti delle lontane figure sono da maestro e innamorano. Non ci sembra però verisimile che la Madre del redentore Maria con le donne e Giovanni abbia così da lunge preceduto il condannato figliuolo all'asprissimo monte; è cosa più naturale che l'abbia seguito mesta e piangente. Ma ciò fece forse il pittore onde tutto il pezzo avesse a produrre miglior effetto con il bel gruppo lontano. Qui il nominato difetto prospettico ravvisasi in maniera particolare».

Di questa stazione non si è conservato nulla.

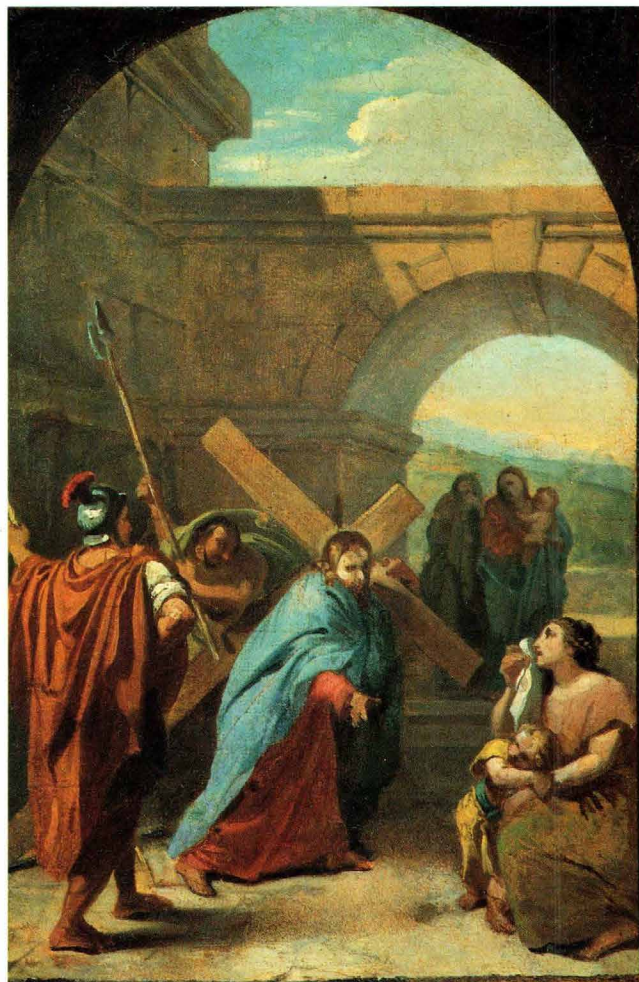
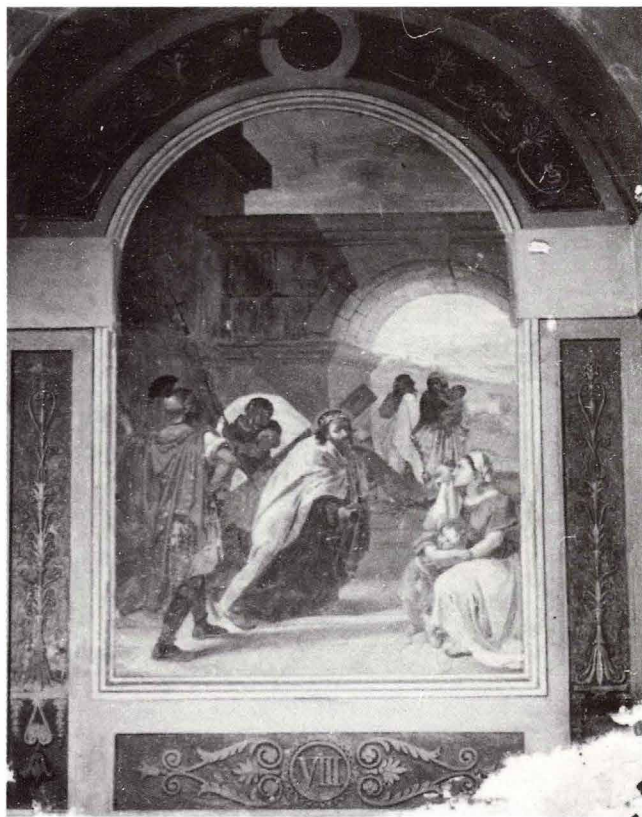
Sulla volta si trovava il profeta Ezechiele al momento della sua visione della Maestà Divina, circondato dai simboli dei quattro evangelisti. Al di sotto una pergamena con la scritta: «Et cecidi in faciem meam».



«Stazione VIII. Gesù consola le piangenti donne di Gerosolima. Questo pezzo è semplicissimo, ma pieno di effetto, di grazia e di verità. Mentre Cristo si volge alla pie donne piangenti per dare ad esse di consolazione, un crudele e barbaro ministro indispettito per questo atto di carità, con l'asta della sua lancia incalza il Redentore, che per ciò s'era un poco arrestato. Una donna piangente, a cui in particolare maniera è rivolto l'uomo dei dolori, piega a terra un ginocchio, mentre se le stringe intorno con tutta naturalezza un bel pargolo. Questa donna ci sembrò assai ben colorito ma soffre difetto nel disegno, ed è fuori di proporzione coi personaggi vicini, massime con due altre figure di donna, che sono a non molto distanza»

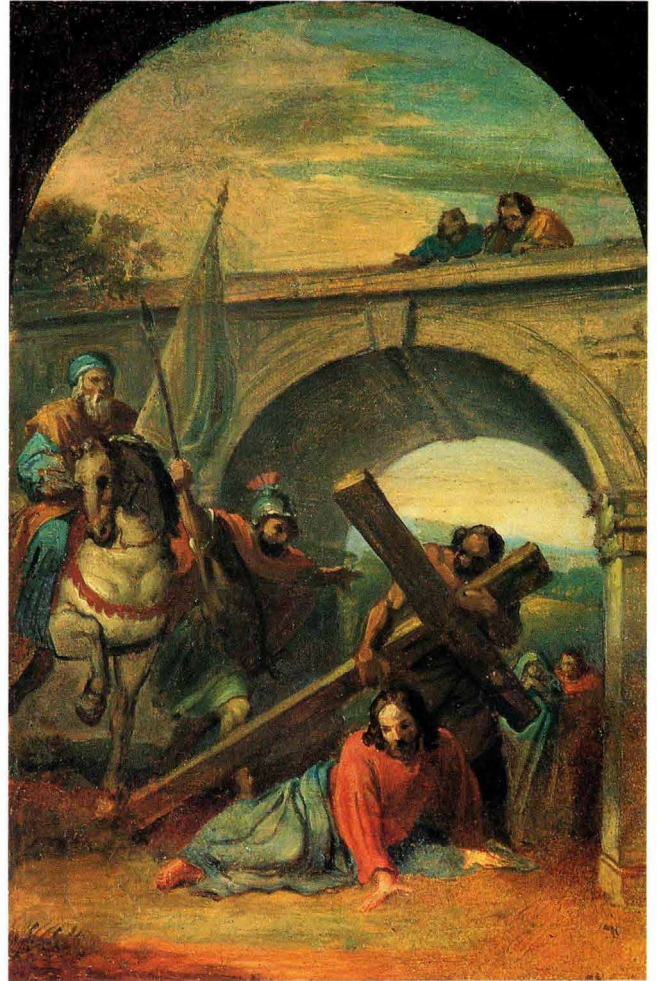
L'affresco si è conservato integralmente e ci è pervenuto anche il bozzetto.

Il soggetto della volta dell'ottava stazione purtroppo è sconosciuto, poiché non ci sono pervenuti né vecchie fotografie né frammenti o schizzi.



Stazione VII. Gesù è caduto la seconda volta. Pezzo veramente raro per l'invenzione e l'esattezza dell'esecuzione. Il Cristo non potendo reggersi in piedi dopo tanti martiri e fatiche, cade ancora sul suolo. Egli, per non istramazzare del tutto sotto la croce, si sostiene nella caduta nel modo il più compassionevole colle palme sullo scosceso cammino; mentre un pietoso ministro gli sostiene la croce, ed un altro ne accorre all'uopo. Lì presso genti d'armi a cavallo, non molto lungi Maria con Giovanni, che corrono ansanti dietro Gesù, ignari ancora di questa seconda caduta, e sopra un arco due belle figure, che sguardano alla triste scena, fanno un ottimo effetto. Peccato però che il difetto di prospettiva qui più che negli altri pezzi si mostri. Il Cristo ha forme soverchiamente gigantesche comparato con le altre figure, o quelle sono soverchiamente piccole. Qui conviene anche osservare che la Madre corre dietro al figliuolo, e perché poi in altre stazioni e prima e dopo di questa scena lo precede ella al Calvario? Il pezzo è assai bene conservato.»

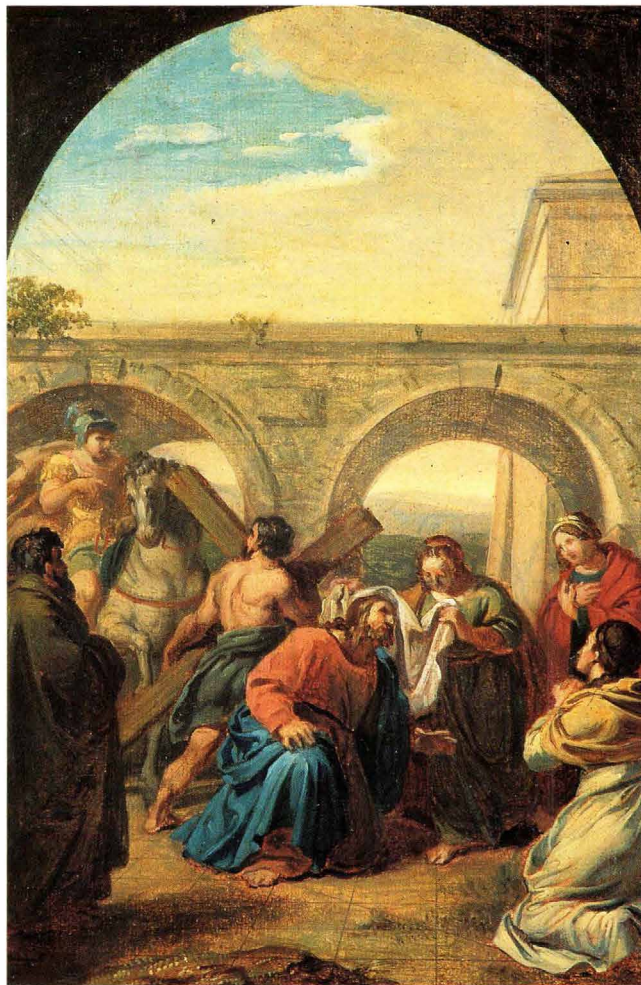
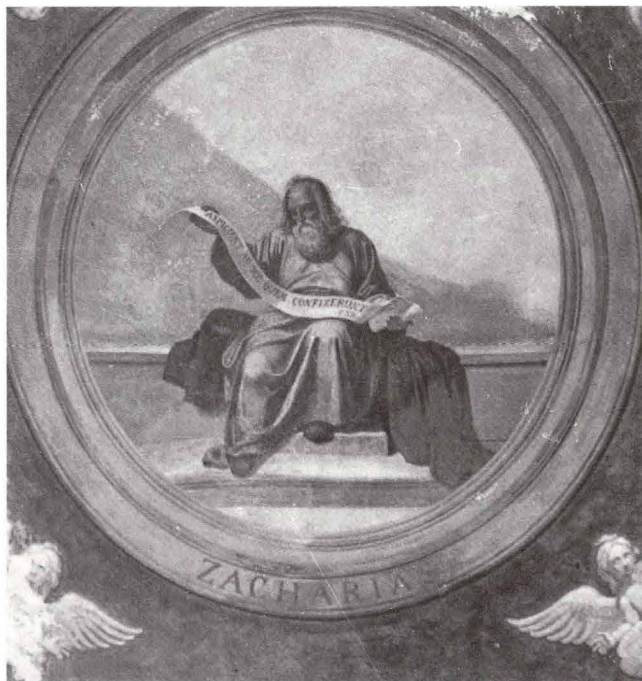
Si è conservato soltanto il bozzetto. Sulla volta era raffigurato Giosuè, il condottiero.



«Stazione VI. La Veronica. Bellissimo gruppo di sette figure e tutto grazia. La Veronica con un bianco lino asciuga il volto di Cristo tutto intriso di vivo sangue. Intanto Maria e un'altra pia donna osservando benedicono al santo ufficio di quella e godono di quell'atto caritatevole. Un milite, avutone il comando da un capitano, sostiene al Redentore la croce, mentre lì presso scorgi il volto impassibile ed indifferente di un fariseo, che stassene come pietra a questa scena di alta pietà. Pensiero assai istorico e filosofico: un soldato sentirà compassione per Cristo, non già uno di quegli ipocriti. Il difetto prospettico qui pure si scorge, ma sono così belle le teste, è tanto cara tutta la persona della vergine, che fanno dimenticar l'altre mende. Il pezzo è ben conservato».

Di questa stazione si sono conservati un frammento ed il bozzetto.

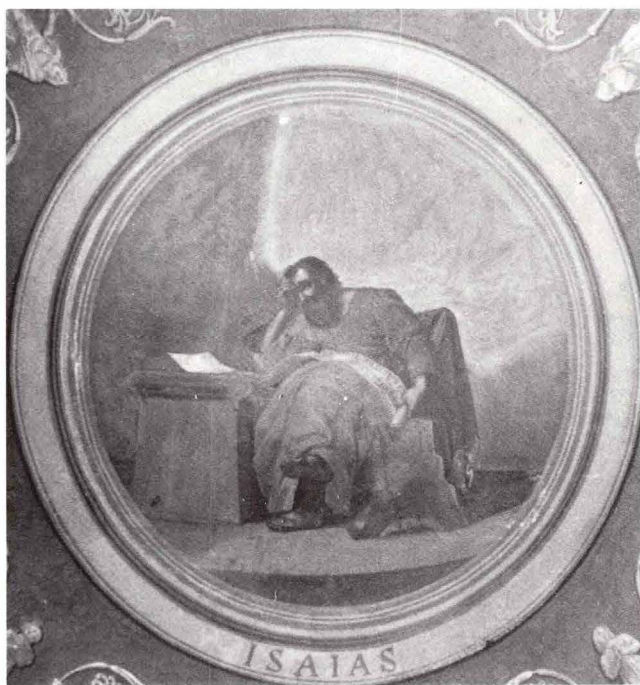
Sulla volta il Craffonara dipinse il profeta Zaccaria che tiene fra le mani il seguente filatterio: «Aspicient ab me quem confixerunt».



«Stazione V. Il Cireneo porta la croce di Cristo. Tenerissimo pensiero, ottima esecuzione. Il Cireneo ha sulle proprie spalle la croce; ma Gesù anche senza di questo peso è sfinite, non è atto al cammino, ed ha a terra un ginocchio. Un fiero e barbaro ministro gli fa cenno con truce volto onde abbia a continuare il dolorosissimo viaggio. Militi a cavallo e a piedi, ed in alto Maria con Giovanni e le donne, che osservano dolenti i patimenti di Cristo. Ma e perché mai anche qui la mesta Madre avrà preceduto il figliuolo? la stazione è in uno stato sufficientemente buono, ma tiene i soliti difetti, i prospettici».

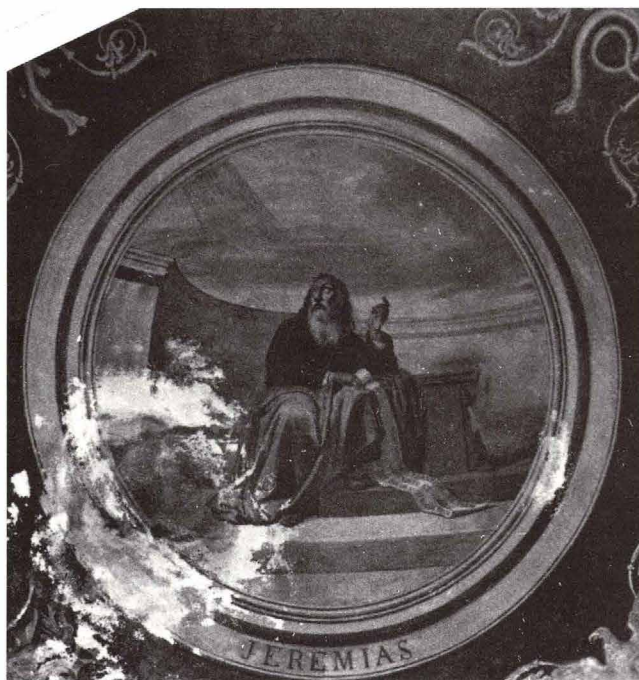
Di questa stazione, che nel 1947 era già quasi completamente distrutta, non è rimasto nulla se non il bozzetto.

Al di sopra della stazione si trovava la raffigurazione del profeta Isaia. Il foglio posto su di una cassa di legno avanti il profeta non porta alcuna scritta, ma nella mano dell'uomo si riconosce una pergamena di cui però non è possibile – sulla base di vecchie fotografie – ricostruire il testo.



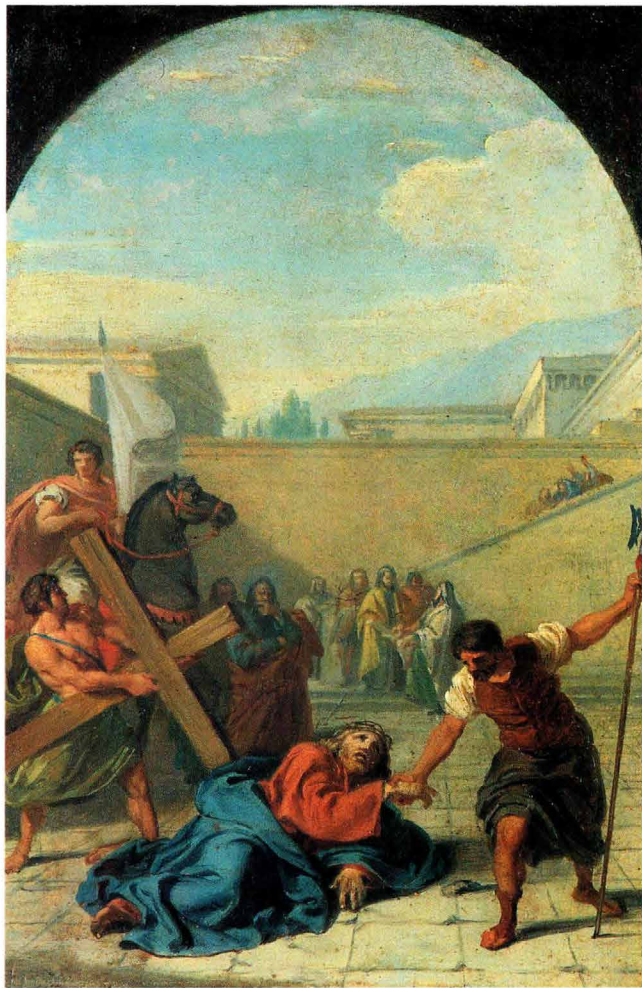
«Stazione IV. L'incontro di Gesù e Maria. Questa stazione è veramente sorprendente per l'effetto pietoso, che desta nell'anima, e che deve essere sentito dai cuori i più duri, e ci sembra al certo una delle più belle. Gesù e Maria ginocchioni si rimirano con le pupille pregne di pianto, i loro volti hanno il pallor della morte, e manifestano con grandissima verità la grandezza degl'interni loro scambievoli affanni. Maddalena cerca di confortare la Madre, mentre Giovanni ed un'altra pia donna da un lato contemplan quasi stupiditi da duolo questo scontro dolorosissimo. Alcuni ministri e militi a piedi ed a cavallo si mostrano tocchi da questa compassionevole scena; non così due farisei ivi pure presenti, che freddi e senz'ombra di pietà stanno il tutto osservando. Si vede in lontananza la via del Calvario con alcuni bei gruppetti di popolo, di ministri e di altri che scortano al patibolo i due ladroni. Questo pezzo è ben conservato, e neppure in esso riscontransi i succennati difetti.»

Di questa stazione si è conservato soltanto il bozzetto. Sulla volta il profeta Geremia. Il testo del cartiglio non è leggibile.



«Stazione III. Gesù è caduto la prima volta. il Redentore è ancora nell'interno della città, e viene da un milite pietosamente sostenuto per una mano nella caduta. A quest'atto di carità Gesù pietosamente e con amore volge lo sguardo sopra quel pio. Bellissimo pensiero, pieno di affetto e di verità. Lì presso sono alcuni giudei del tutto indifferenti, ed un poco più lungi altri che insieme parlano e tengono tra le mani alcuni papiri; forse le accuse, o la sentenza di Cristo. Per una via discende tutta affanno la Madre con Maddalena e Giovanni in cerca del figliuolo, che ha già sentito essere condannato alla morte ed avviarsi al patibolo. Questa stazione essendo l'ultima eseguita è più delle altre conservata; ma tiene anche più delle altre i già le tante volte nominati difetti di prospettiva».

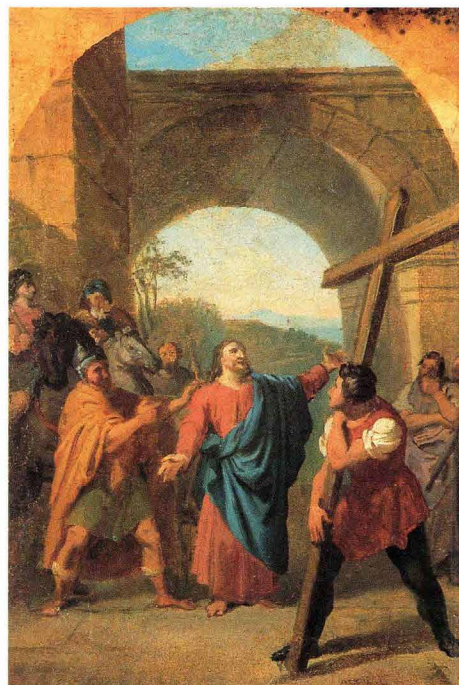
Si è conservato soltanto il bozzetto. Nella volta era rappresentata l'apparizione di Dio ad Abramo. Abramo si inginocchia sulla vetta del monte e sopra di lui appare il Signore, che però fa piuttosto pensare al Cristo asceso al cielo. Ai margini del tondo si riconoscono le tracce di una scritta: «(...) am pronus in Facie (...), che deve essere completata in: «Cecidit Abram pronus in faciem (...)».



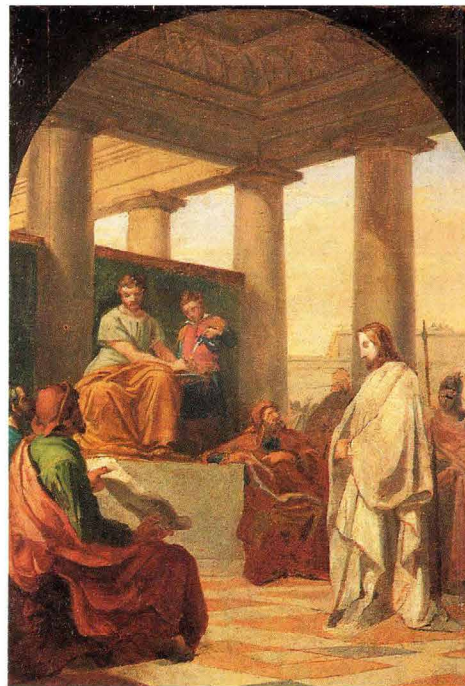
Qui termina il lavoro del Craffonara. Ed anche in questa occasione l'ultima parola spetta al Baruffaldi:

«Conclusione. Descritta per quanto ho potuto alla meglio e presentata nel vero suo aspetto la Via Crucis di Craffonara, mostratine senz'adulazione, che non lo posso, i pregi, esponine con candore i difetti, lascio agl'intendenti dell'arti belle il proferirne al giudizio. Aggiungo solo, che se la città di Bolzano potesse almeno conservare quei dipinti, dei quali molti soffrirono, come si ritrovano di presente, avrebbe sempre di che gloriarsi, e menar vanto di posseder un distinto artistico lavoro».

Purtroppo negli anni seguenti non si darà seguito alla sua speranza di una maggiore attenzione per questi affreschi.



Nella sua esaustiva descrizione il Baruffaldi si occupò solamente degli affreschi del Craffonara. In questa sede, invece, almeno brevemente, verranno presentati anche gli altri lavori eseguiti per la Via Crucis, affidati dopo la morte dell'artista rivano nel 1838 ad Anton Psenner⁴⁸. È in ogni caso possibile mettere a confronto gli affreschi dello Psenner con i bozzetti del Craffonara per verificare in che misura stile e qualità mutassero. Psenner si segnala per una esagerata rigidità delle figure, tutte concepite in maniera molto elementare e che nella composizione risultano semplicemente giustapposte. L'ornamentazione e la disposizione delle volte vennero mantenute per rispettare l'unitarietà dell'intero ciclo. Cosa originariamente intendessero raffigurare su questi soffitti il Rosmini ed il Craffonara non è detto in nessun documento. Il fatto però che lo Psenner sopra la prima stazione raffigurasse il profeta Daniele e che proprio Daniele sia l'unico acquerello conservato fra gli



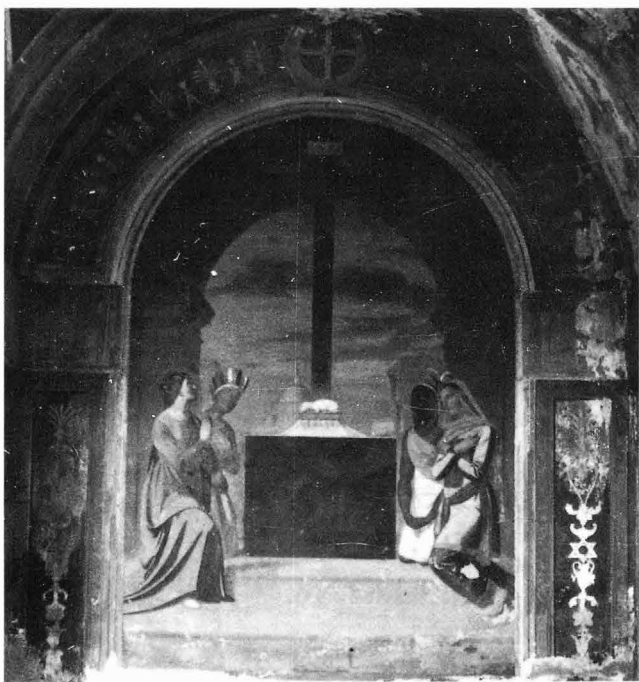
schizzi dei quattordici profeti del Craffonara che non compare in nessuna delle stazioni dalla XIV alla III, ci fa ritenere con buona sicurezza che il Rosmini e il Craffonara inizialmente lo volessero collocare, nel rispetto della tipologia tradizionale, nella prima stazione. Egualmente la figura di Giovanni il Battista sul soffitto della stazione II corrisponde con ogni probabilità all'impostazione originaria ⁴⁹.

Stazione iniziale (Cacciata dal paradiso terrestre)

Stazione finale (I popoli della terra rendono omaggio alla Croce).

Già nel contratto a suo tempo stipulato con il Craffonara, era prevista l'affrescatura, oltre alle quattordici stazioni, di altre due arcate, i cui temi avrebbero dovuto richiamare la passione di Cristo. Non è chiaro se i soggetti fossero stati già discussi nel frattempo con il Craffonara. Ad ogni modo lo Psenner nel 1838 aggiunse per prima alla Via Crucis la stazione iniziale che precede la I. Dipinse sulla parete la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, in seguito alla quale entrarono nel mondo la colpa ed il dolore. Sulla volta «Maria Immacolata» che calpesta il serpente. Attraverso Maria, che sacrificò il proprio figlio Gesù, venne espiata la colpa di Eva. La tipologia consiste quindi in questo caso nella contrapposizione di Eva e Maria.

Nella stazione terminale Psenner raffigurò una scena che è una tipica invenzione del XIX secolo. Nel periodo della restaurazione il culto di Maria ed il culto della Croce conobbero un forte incremento, come è possibile constatare anche nella scelta dei temi propri dell'opera del Craffonara e nell'ambito dei desiderata rosminiani. Erano prevalenti quadri di piccolo formato con figure di Madonne e scene della Passione di Cristo nei quali la Croce era posta in primo piano. La Via Crucis in generale in questo periodo conobbe un rinnovato interesse, come d'altronde è possibile rilevare anche dalla partecipazione dei bolzanini. Dopo



aver percorso la Via Crucis, al termine della devozione, si perveniva alla stazione con i popoli che adorano la Croce: il fedele si adeguava quindi ai modelli proposti sulla parete e pregava davanti alla Croce dipinta sull'altare. Nell'affresco quattro figure femminili, simboleggianti diverse parti della terra, erano inginocchiate davanti alla Croce.

Qui si allude in modo esemplare al tema della missione dei popoli, che si impose dopo la morte di Cristo. Conseguentemente, quindi, sul soffitto troviamo raffigurato l'apostolo Pietro quando ebbe la visione davanti alla città di Joppe, che sarebbe diventata il punto di partenza della sua opera di evangelizzazione. Nei pennacchi i simboli dei quattro evangelisti, le opere dei quali divennero il fondamento dell'opera evangelizzatrice.

¹ OKTAVIAN ANTON PETTER, *Vorschriften zur Herstellung der Ordnung auf dem neu angelegten Gottesacker zu Botzen*. Bozen den 11.11.1827 (Bolzano, Landesbibliothek Dr. Friedrich Tessimann, numero di inventario III. A-78).

² Per l'esatta successione delle fasi dell'abbattimento del cimitero si vedano *Questioni su l'ex cimitero 1953*, nonché *Bozen 1952*, 105 e *Bozen 1953* (con una fotografia dell'area distrutta nel dicembre 1952).

³ MAX BEIKIRCHER, *Verzeichnis der Grabstätten des alten Bozner Pfarrfriedhofes*, 10 cartelle con le singole scritte tombali e 370 fotografie, manoscritto, Bolzano, 1945-47, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

⁴ Riproduzione del portale d'ingresso in: *Questioni su l'ex cimitero 1953*. Un'altra foto del cimitero (veduta dell'angolo nord-ovest delle arcate con la torre campanaria della parrocchiale) in: «Der Schlern» 28 (1954).

⁵ Iscrizioni da: *Album aus Tirol 1835*, 1.

⁶ Foto Beikircher 1945-47 (nota 3), n. 167; si veda *Staffler 1847*, vol. IV, 857 e *Spornberger 1894*, 56.

⁷ «BT», n. 54 del 7.7.1828; si veda anche la tesi sul pittore Psenner: *Psenner 1963*. Accanto allo Psenner lavorava anche Josef Arnold (1788-1879).

⁸ «BT», n. 75 del 19.9.1833; *Spornberger 1894*, 52.

⁹ Annotazione (30.11.1831) nell'indice dei *Ratsprotokolle des Magistrates* con verbale corrispondente (Bolzano, Archivio comunale), RMSB, vol. «1831 ss.» n. 938.

¹⁰ Trascrizione di Riccardo Maroni (1954, 92-94). È conservato presso il Museo Provinciale d'Arte di Trento. Il magistrato

ricevette il contratto firmato in data 20.1.1832 (*Ratsprotokolle*, nota 15, vol. «1831 ss.» n. 966 e 970; i documenti mancano!).

¹¹ Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 529. Per i rapporti epistolari tra Craffonara e Rosmini relativi alla Via Crucis cfr. il testo in catalogo di Alfeo Valle.

¹² Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 531.

¹³ Lettera del Rosmini del 18.4.1832 (*EC IV 1889* n. 1663).

¹⁴ Riva del Garda, Parrocchiale di S. Maria Assunta; in deposito per il restauro alla Provincia di Trento.

¹⁵ Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 533.

¹⁶ Lettera del 15.10.1832 (Innsbruck, TLMF, Dip. 1262, fol. 106-107).

¹⁷ Bolzano, Archivio comunale, RMSB, vol. «1831 ss.» n. 213 (4.4.1833).

¹⁸ Bolzano, Archivio comunale, RMSB, vol. «1831 ss.» n. 226 (8.5.1833) e n. 229 (17.5.1833).

¹⁹ Lettera del Craffonara del 24.9.1833 (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 543).

²⁰ Bolzano, Archivio comunale, RMSB, vol. «1831 ss.» n. 249 (30.9.1833); l'Armani collaborò in studio con l'artista dal 1833 fino al 1837, anno della morte del Craffonara. Nel 1838 l'Armani si recò a Milano, diventando poi in seguito un famoso litografo a Monaco e Innsbruck (si veda *Armani 1917*).

²¹ Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 547.

²² «Spero che avrà fatto un buon viaggio»; lettera del Rosmini del 28.10.1833 (*EC IV 1889*, n. 2107).

²³ Lettera al Rosmini da Bolzano del 25.6.1834 (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 551). Anche l'Armani era di nuovo a Bolzano; in questa lettera mandava i suoi saluti al Rosmini.

²⁴ La lunga malattia dell'artista è ricordata, fra l'altro, anche nel necrologio («MT» n. 66 del 18.8.1837).

²⁵ Bolzano, Archivio comunale, RMSB, vol. «1831 ss.» n. 642 e 644 (entrambe le registrazioni sono del 20.9.1837).

²⁶ «B.T.» n. 75 del 19.9.1833.

²⁷ Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 545.

²⁸ *EC IV 1889* n. 2073.

²⁹ *EC IV 1889* n. 2185.

³⁰ Lettera del 15.2.1834. Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 549.

³¹ *EC IV 1889* n. 2195; Francesco Antonio Marsilli (1804-1863) fu uomo politico, scrittore ed industriale (filande), nonché collaboratore fisso del «Messaggiere Tirolese» e segretario dell'Accademia degli Agiati di Rovereto. Anche il ricordato Giuseppe de' Telani era, come del resto il Rosmini, socio di questa Accademia ed attivo in ambito letterario.

³² «B.T.» n. 94-97 del 24 e del 27.11 nonché dell'1.12.1834; *Weber 1838*, 249.

³³ «M.T.» n. 2 del 6.1.1835.

³⁴ Rovereto, Archivio dell'Accademia degli Agiati (numero di inventario A.A. - a.a. 2).

³⁵ Per la storia del «Bote von Tirol» e del «Messaggere Tirolese» si veda Wolf 1957, 28-43 e 100-114 («BT»); 297-303 (MT).

³⁶ Sul WEBER si veda Wackernell 1903. Sulla visita del Weber al Koch si veda Weber 1858, 145-167.

³⁷ Weber 1858, 218-222.

³⁸ Si confronti il citato articolo del Marsilli.

³⁹ Per i conoscenti del Craffonara a Roma si veda in catalogo l'articolo della biografia, pp. Sui Nazareni in generale Andrews 1968 e 1974; Gallwitz 1977 e 1981; Schindler 1982; Blühm, Gerkens 1989. Sulla pittura dei Nazareni della seconda generazione in Tirolo Marzani 1935; la sua elencazione delle decorazioni alla nazarena inizia soltanto dagli anni Cinquanta del secolo scorso: è indubbiamente troppo tardi.

⁴⁰ Rittinger 1988, 97-138.

⁴¹ Winter 1962, 127-128. Il privilegio dei Francescani di erigere delle Vie Crucis fu abolito in Austria nel 1785; molte vecchie Vie Crucis furono modificate o addirittura distrutte (Woisetschlager 1967, 132). Ciò valeva soprattutto per le stazioni prive di riferimenti biblici: III, IV, VI, VII, IX e XIII. La Via Crucis «giuseppina», così ridotta, fu respinta ufficialmente da Roma soltanto nel 1839, ma già dagli anni Venti del secolo scorso si era ritornati al modello tradizionale francescano; e ciò anche a Bolzano (Ebda., 143-145). Sulla storia della Via Crucis e del suo sviluppo artistico in generale: Keppler 1892; Kneller 1908 (in particolare p. 185); Scheuber 1923 (con particolare riguardo alle Vie Crucis della seconda metà del XIX secolo; anche in quest'opera è avvertibile la lacuna, di cui si è già detto, nella tradizione nella prima metà del secolo); Kramer 1957; Eckmann 1968.

⁴² Rittinger 1988, 130. Sulla Via Crucis del Führich in dettaglio: Wörndle 1914, 94 (n. 507) e Rittinger 1976 e 1979; una riproduzione a colori degli affreschi per la prima volta in Pihan 1990. In Rittinger 1976, 177 (nota 433) viene ricordato brevemente anche il cimitero di Bolzano; a causa della scarsa conoscenza del complesso la Via Crucis viene erroneamente attribuita allo Psenner. Gli affreschi del Craffonara non sono neppure ricordati. Di particolare interesse il fatto che l'Overbeck soltanto a partire dal 1850 si sia interessato al tema della Via Crucis. Egli eseguì delle stazioni ad acquerello che in seguito Bertocchini avrebbe inciso e che avrebbero trovato ampia diffusione (fra l'altro una serie si trova anche a Trento in S. Maria Maggiore). A proposito degli acquerelli dell'Over-

beck, che si trovano nei Musei Vaticani, si veda Redig de Campos 1933, 252-254 con 14 riproduzioni a colori.

⁴³ JOSEPH VON FÜHRICH, *Gedanken über die neuerbaute Johanneskirche* (manoscritto, 1846 ca.); citato da Rittinger 1988, 130 (con la nota 169).

⁴⁴ Rittinger, che desidero ringraziare per delle foto a colori della Via Crucis di Vienna, ritiene improbabile un soggiorno del Führich a Bolzano (si veda Rittinger 1976, 177, nota 433, e comunicazione epistolare all'autore del presente saggio).

⁴⁵ La corrispondenza fra la Sovrintendenza e diversi pittori a proposito della rimozione degli affreschi è conservata nell'Archivio della Sovrintendenza di Bolzano (fascicolo Alter Friedhof). Per questa indicazione e per le riproduzioni fotografiche di materiale custodito nell'archivio fotografico Rasmo ringrazio il direttore della Sovrintendenza dottor Helmut Stampfer. Sul salvataggio degli affreschi si veda anche Rasmo 1975, 68-70, 78.

⁴⁶ Pietro Giordani (1774-1848) era scrittore amico del Rosmini e del letterato purista Antonio Cesari nei suoi scritti prese posizione anche circa questioni di arte contemporanea (si veda Giordani 1961).

⁴⁷ A proposito delle repliche si veda Picht 1911, 37; Zaniboni 1913, 22, 33 (n. 54, tavola VIII); Zaniboni 1954, 27, 42. Rosmini intendeva acquistare questi tre dipinti dalla vedova del pittore, dopo aver respinto la proposta di comprare i quattordici bozzetti ad olio; al proposito si vedano le seguenti lettere: Rachele Craffonara al Rosmini del 18.8.1837 (Stresa, CISR, A.S.I.C./A1-Teca «12» n. 556), Rosmini a Francesco Salvadori del 31.8.1837 EC IV 1889 n. 3321), Salvadori ad Antonio Rosmini dell'1.9.1837 (Stresa, CISR, A.S.I.C./ A.G. 53 n. 460). Le copie rimasero tuttavia in possesso della parrocchiale e fino al 1918 vennero conservate in S. Croce. La Deposizione nel sepolcro e la Deposizione dalla Croce pervennero poi alle collezioni del Museo, la Morte in Croce è data per dispersa (si veda Pauli 1951).

⁴⁸ Tuttavia il contratto che impegnava lo Psenner ad affrescare due stazioni ed altre due arcate fu stipulato soltanto il 12.2.1838 (Bolzano, Archivio Comunale, RMSB, vol. «1831 ss.» n. 688 e 689). I quattro bozzetti dello Psenner si sono con ogni probabilità conservati, anche se non si è in grado di dire ove attualmente si trovino (nel 1963 a Melans, Schloß Absam, Famiglia Psenner e a Natters, proprietà privata). Psenner 1963, numero di catalogo 77-80.

⁴⁹ Per l'attuale collocazione degli schizzi preparatori dei profeti del Craffonara, che in origine come i bozzetti delle stazioni erano esposti in S. Croce si veda Zaniboni 1954, 42.

Catalogo

ESORDI VERONESI

GIUSEPPE CRAFTONARA da WILLEM KEY,

Genealogia della Vergine, 1812-14

autografia, mm 258 x 334

(in calce, a matita): «Esperimento papirografico tratto d'un quadro di Raffaello esistente nel Palazzo / del n.h. Giovanni Formenti di Riva di Trento

da Giuseppe Craffonara / detto Mirio di Riva».

Verona, Museo di Castelvecchio

Filtrata da una sensibilità già classicista, la traduzione del dipinto di Willem Key, di per sé condizionata dall'erronea attribuzione a Raffaello, ne marca i caratteri italianizzanti e l'impostazione disegnativa, rivelando l'insita valenza parziale di ogni riproduzione. Tra l'originale pittorico e la sua trasposizione grafica s'inserisce un'interpretazione e una scelta imputabile alle caratteristiche diverse del *medium* che finisce col farsi, nella misura della sua soggettività, autentica manipolazione.

Il freddo romanismo delle figure, il misurato rigore della tessitura architettonica, trovano qui accentuata espressione nella tecnica litografica al tratto, certo campo di applicazione del «metodo papirografico» elaborato dall'ingegner Francesco Malacarne, primo mecenate di Craffonara e a sua volta dilettante incisore.

Lo «stampo di carta» menzionato in calce all'esemplare conservato alla Biblioteca Civica di Verona fa ipotizzare per questo

metodo una sorta di riporto litografico affine all'autografia: eseguito su un supporto cartaceo trattato chimicamente, anziché direttamente sulla pietra, il disegno veniva poi trasportato a ricalco sulla matrice, facilitando il compito del traduttore. Non si conoscono, nel *corpus* grafico di Craffonara, altri riflessi della complessa sperimentazione di Malacarne – certo da inserire, al di là degli esiti amatoriali della sua produzione, tra i primi esempi della tecnica litografica in Italia.

Del dipinto, individuato in tempi relativamente recenti come opera di Key, di cui è poi emersa la firma e la datazione, la stampa documenta la presenza in palazzo Formenti a Riva, prima del passaggio a Verona in casa Buri e di qui, per legato, alla Pinacoteca Comunale nel 1883.

Intorno al 1808 Craffonara risulta averne già tratto una copia su tela, mentre l'incisione, successiva di qualche anno alle prime prove note del «metodo papirografico» ideato da Mala-

carne (1810), va riferita alla vigilia del suo soggiorno veronese, a partire dal 1814, e non se ne può escludere un intento promozionale in funzione della vendita del quadro antico.

g.m.

Bibliografia: DILLON, MARINELLI, MARINI, 1985, p. 172; MARINELLI, 1988, p. 320; LIMENTANI VIRDIS, in «Verona Illustrata», 3, 1990, p. 35.

Willem Key, *La parentela di Sant'Anna*, olio su tavola, 1548. Verona, Museo di Castelvecchio.





*Esprimimento papirografico tratto d'un quadro di Raffaello esistente nel Palazzo
del P. A. Giovanni Formisetti di Pavia di Trento de Giacomo Raffaello.
detto Minio di Pavia.*

GIUSEPPE CRAFTONARA da PAOLO FARINATI

Figure allegoriche, 1814-16

matrici in rame incise all'acquaforte,

mm 82 x 114 e 84 x 118

Verona, Museo di Castelveccchio

I due piccoli rami riproducono elementi di un ciclo di affreschi eseguito intorno al 1560 da Paolo Farinati per un ambiente di palazzo Guarienti alla Brà, una loggia che la decorazione fa ipotizzare destinata a sala da concerto; figurazione sorretta da un disegno deciso che ben si concilia con la traduzione incisoria a contorno, seppure in questo caso arricchita da qualche timido accenno di resa chiaroscurale. Una scelta di gusto questa che muove in perfetta coerenza con la cultura figurativa espressa dall'Accademia veronese, in linea con gli interessi del suo direttore, Saverio Dalla Rosa, per la documentazione della tradizione pittorica locale, e vicina negli esiti grafici alle incisioni di traduzione di Gaetano Zancon.

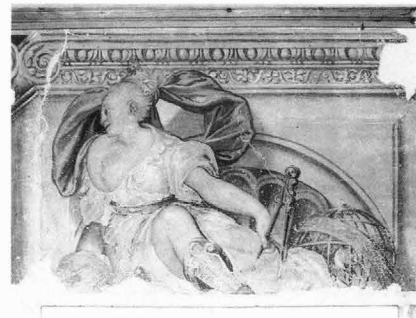
Sottratte al contesto iconografico delle scene allegoriche, che una rigorosa quadratura prospettica lega insieme sulle pareti della sala, e ridotte del fregio architettonico che riflette negli affreschi gli attenti interessi di Farinati in campo costruttivo, le

due figure allegoriche si limitano però ad una dimensione decorativa di cui resta peraltro da precisare l'esatta destinazione. Certo meno urgente che in Dalla Rosa doveva risultare nella traduzione grafica l'aspetto conservativo e documentario rispetto agli originali pittorici, nel caso specifico oggi trasferiti radicalmente al museo degli affreschi a San Francesco al Corso, ma allora nella loro collocazione originaria. Non è possibile accertare le modalità di acquisizione delle due lastre al fondo dei rami del Museo di Castelveccchio, che parrebbe di omogenea provenienza, costituito in larga parte dai materiali incisi da Gaetano Zancon.

In occasione della mostra le matrici sono state sottoposte ad un intervento di pulitura cui è seguita la tiratura di alcuni esemplari di documentazione a cura dell'Istituto Nazionale per la Grafica.

g.m.

Bibliografia: inedito.



Paolo Farinati, *Figura(e) allegorica(e)*, affresco da palazzo Guarienti alla Brà, ca. 1560. Verona, Museo degli affreschi «G.B. Cavalcaselle».





GIUSEPPE CRAFTONARA

Compianto sul corpo di Cristo, 1816

Copia da Paolo Veronese,

Olio su tela, cm 67 x 112

Venezia, collezione privata

Databile ai mesi centrali del 1816, la tela segna il momento conclusivo del soggiorno veronese di Craffonara, e in questo senso si qualifica come pegno di gratitudine verso il suo mecenate Malacarne, che lo aveva mantenuto agli studi presso la locale Accademia, e insieme come implicito omaggio alla politica culturale del suo direttore Saverio Dalla Rosa, tenacemente votata alla valorizzazione delle glorie artistiche locali.

Il dipinto copia con molta fedeltà la tela giovanile di Veronese eseguita per il convento di S. Maria della Vittoria, in cui rimase fino alla requisizione napoleonica del 1797, facendo ritorno in città solo pochi mesi prima che Craffonara partisse per Roma nel novembre del 1816. Il 15 marzo di quest'anno, un gruppo di opere, purtroppo

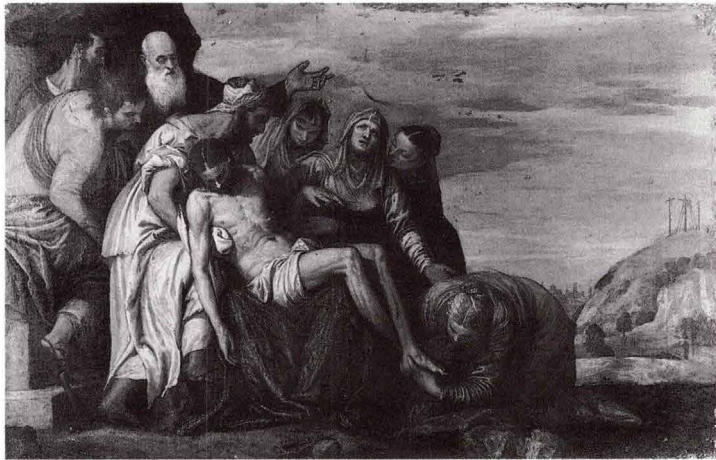
minima parte di quante l'avevano lasciata, giunsero a Verona sotto la scorta del barone Ottenfels, e in tale occasione l'imperatore Francesco I fece dono dell'importante tela veronesiana alla nascente Pinacoteca Comunale, ora tanto più rappresentativa per essere, con la pala di S. Giorgio in Braida, l'unico dipinto di Calvi restituito alla città. L'operazione di Craffonara assume così il carattere indiretto di un riconoscimento nei confronti di Dalla Rosa per il successo personale del riuscito recupero, tra mille difficoltà e negligenze, dell'opera di cui già nel gennaio 1816 egli aveva indicato l'assoluta priorità tra quelle da reclamare a Parigi.

Se la motivazione contingente è l'occasione del rientro di un quadro tanto significativo per la tradizione locale, la scelta ripro-

ductiva si orienta però su Veronese anche nel solco di un neocinquecentismo di origine settecentesca, ancora elemento condizionante della cultura figurativa dell'Accademia e precorritto certo inconsapevole del fenomeno della pittura neoveneta, ancora tutto di là da venire. Il quadro, d'altro canto, risultava certamente in linea con il gusto dell'epoca per il cromatismo brillante - cui un intervento di foderatura e restauro negli anni di Parigi doveva aver restituito vigore - e per le ridotte dimensioni la copia, eseguita per Malacarne, si prestava perfettamente ad una destinazione privata.

g.m.

Bibliografia: ZANIBONI, (1913) 1954, pp. 14 e 39.



GIUSEPPE CRAFFONARA

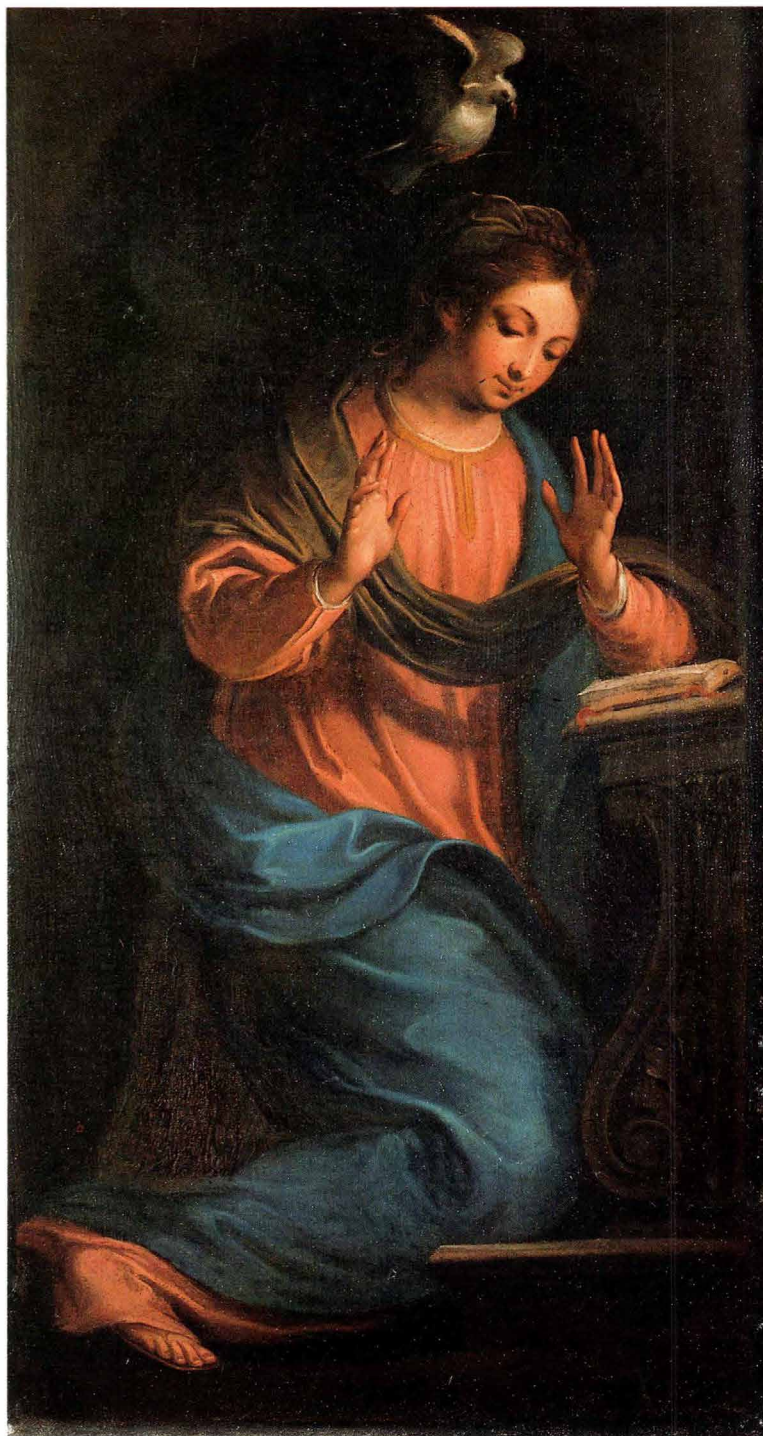
Annunciazione, 1815 ca.

Copia da Claudio Ridolfi,
Olio su tela, due scomparti di
cm 29 x 53 ciascuno

Collezione privata

Aspetto imprescindibile dell'esercizio accademico, la pratica della copia viene ad assumere nella prospettiva storiografica un significato autonomo come testimonianza di consonanze elettive e di orientamento di gusto. Nel caso in esame, nella scelta verso il baroccismo aggraziato di Claudio Ridolfi, dovevano confluire motivazioni di diversa origine, tutte peraltro orbitanti attorno ad una tradizione di cultura d'accademia che attraversa il Settecento veronese e su cui l'istituzione si trova ancora saldamente attestata negli anni dell'alunnato di Craffonara.

Oggetto di una vasta fortuna riproduttiva nel corso del secolo precedente, Ridolfi è infatti pittore prediletto da Cignaroli, e di conseguenza stimatissimo anche nell'Accademia ottocentesca, erede della sua linea culturale nel solco della programmatica continuità stabilita con la direzione di Saverio Dalla Rosa. Rispetto a quest'ultimo, poi, la copia dell'*Annunciazione* reidolfiana, recentemente guadagnata alla costituenda Galleria Comunale con le opere demaniate



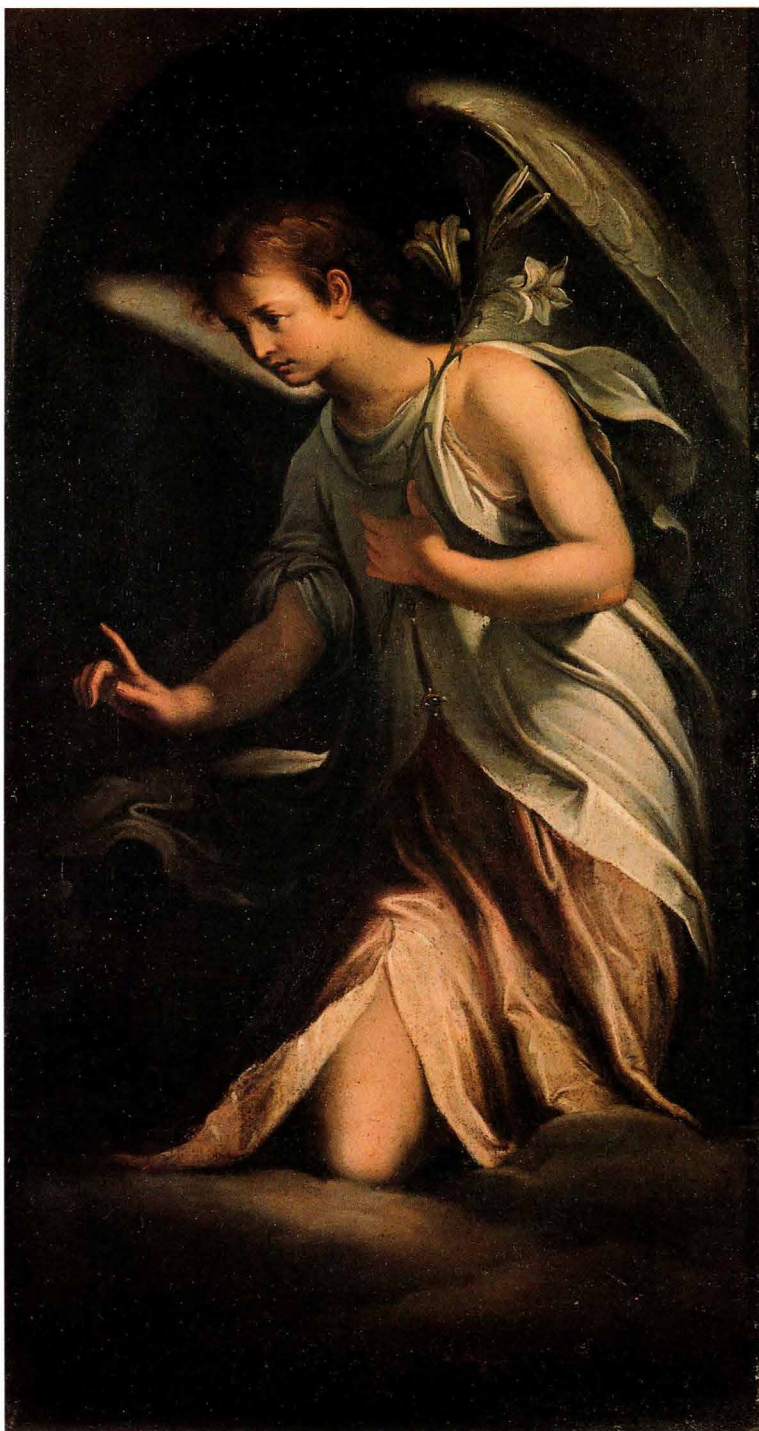
dell'ex convento dei Cappuccini in Cittadella, sembra far eco alle battaglie appassionate per la documentazione e la tutela di un patrimonio artistico in corso di dispersione.

Le due piccole tele, eseguite per l'ingegner Francesco Malacarne, traducono in dimensioni più modeste i dipinti originali, ora al Museo di Castelvechio, riducendoli a oggetti da devozione privata, e ne documentano al contempo un formato rettangolare, prima del ripristino della centinatura attuato con un restauro degli anni Sessanta.

g.m.

Bibliografia: ZANIBONI, (1913) 1954, p. 42.

Claudio Ridolfi, *Annunciazione*, matita nera e gessetto su carta, 1817.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni Scuola del Nudo* B 701.



GIUSEPPE CRAFFONARA
La famiglia Malacarne, 1823
Olio su tela, cm 94 x 118
Venezia, collezione privata

In un legame mai reciso con il primo mecenate, così come con i modelli della propria formazione accademica, Craffonara venne richiamato a Verona nel 1823, sull'itinerario di un rientro a Riva, per ritrarre la famiglia di Francesco Malacarne anche in occasione del matrimonio della figlia Adriana con l'ingegnere Giovanni de Cassinis. Più che gli esiti della sua contemporanea esperienza romana sembrano riaffiorare, nella circostanza immediata, espliciti riferimenti alla ritrattistica di Dalla Rosa, già suo direttore all'Accademia, come i *Ritratti della famiglia Orti*, in collezione privata veronese che, lontani ormai trent'anni, sembrano ancora valere da precedenti compositivi palesi. Questo rapporto non può certo limitarsi ad una citazione inconsapevole, per i rimandi puntuali nella figura femminile allo strumento musi-

cale, nei fiori contro la finestra dai vetri piombati, nella spalliera di libri.

Diversa risulta semmai la situazione psicologica, in un'atmosfera di celebrazione borghese che sembra velata, nella figura del capofamiglia, dalla delusione per il mancato subentro a Luigi Trezza, proprio in quegli stessi mesi, nella carica di «ingegnere capo» per la città di Verona, di cui risulta aver svolto già ufficiosamente la funzione almeno dall'anno precedente, in occasione delle celebrazioni connesse al congresso in città delle potenze europee. Alla figura di Malacarne, discreta e quasi defilata, si oppone quella del giovane genero, appena distolto dalle letture, che ostenta spadino e feluca ed eredita tutti gli attributi simbolici della professione, circondato da disegni, strumenti di rilevamento e trattati di idraulica. Il

gruppo è ristretto sullo sfondo di un vestibolo dagli stucchi neoclassici, introdotto da grandi colonne scanalate con capitelli ionici - secondo un modulo anomalo che Craffonara poteva ricordare dalle quadrature degli affreschi di Farinati per la sala da musica di palazzo Guarienti, che aveva già tradotti in due piccole acquaforti - con un pavimento piastrellato da quadro fiammingo che accentua il carattere arcaico del dipinto.

Aggiornato solamente sul fronte del costume, il ritratto della famiglia Malacarne si evidenzia per l'attardata struttura compositiva, ancora ben radicata nella cultura tardosettecentesca veronese.

g.m.

Bibliografia: ZANIBONI, (1913) 1954, pp. 19, 40.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Ritratto di Adriana Malacarne in Cassinis, 1830 ca.

Olio su tela, cm 57 x 49

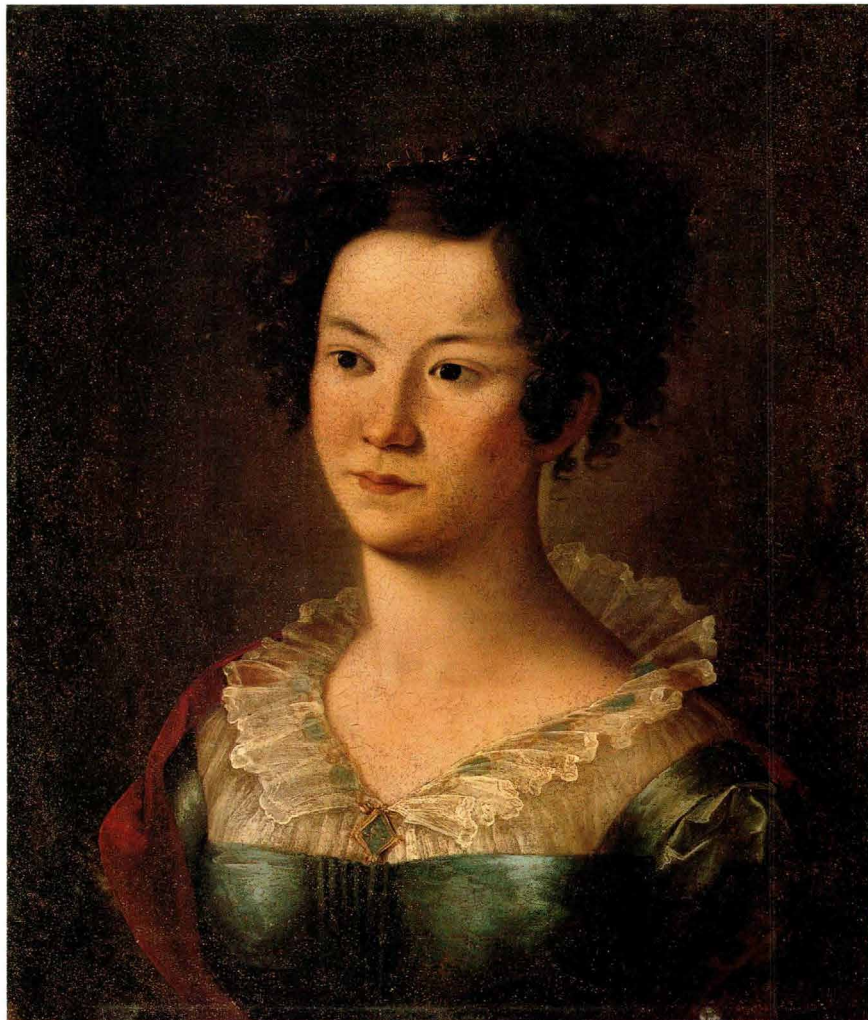
Ginevra, collezione privata

I due ritratti singoli dei coniugi de Cassinis, eseguiti successivamente al conosciuto ritratto di gruppo fatto dal Craffonara in occasione del loro fidanzamento, si possono ascrivere al III decennio del secolo.

Non menzionati dalle fonti sono apparsi come interessanti opere inedite dell'autore, in cui si evidenzia la sua capacità di ritrarre con grande disinvoltura i soggetti rappresentati.

Non si ritrova, infatti, in questi dipinti nè la fredda ricercatezza classicista dei ritratti romani, nè certe durezza stilistiche presenti nei ritratti del 1825, compiuti durante la sua permanenza a Riva del Garda.

Adriana Malacarne in Cassinis mantiene l'espressione e l'aspet



Ritratto di Giovanni de Cassinis, 1830 ca.
Olio su tela, cm 57 x 49
Ginevra, collezione privata

to giovanile del ritratto di fidanzamento ascrivibile al 1823, mentre il marito dimostra l'avanzamento degli anni nella fisionomia, già pingue del volto.

I dipinti si distinguono per la naturalezza compositiva, con l'emergere delle masse dal fondo scuro, trattato in maniera neutra senza la ricerca di particolari caratterizzanti. La sobrietà d'impostazione, fa notare maggiormente la sottile ricerca di penetrazione psicologica compiuta dall'autore che, con questi dipinti, ben si colloca nell'ambito della ritrattistica romantica del primo Ottocento.

m.b.

Bibliografia: inediti



GIUSEPPE CRAFFONARA
Ritratto femminile, 1830 ca.
Matita su carta, cm 30,5 x 20
Trento, Museo Provinciale d'Arte

Il grazioso ritratto è condotto con mano sicura e si allinea con i ritratti Malacarne e Cassinis, per la stessa grafia ed impaginazione formale.

Si ripetono infatti la medesima acconciatura e lo scollo a pizzo nell'abito, particolari che caratterizzano l'immagine di Adriana Cassinis.

m.b.

Bibliografia: inedito.



L'AMBIENTE ROMANO

GIUSEPPE CRAFFONARA

Accademia, 1817

Carboncino e gessetto su carta preparata, mm 570 x 380

Trento, Museo Provinciale d'Arte

Ad un gruppo di «40 Accademie disegnate in carta tinta», tra i materiali rinvenuti nello studio dell'artista alla sua morte improvvisa, dovevano presumibilmente appartenere i quindici fogli con studi di nudo oggi conservati al Museo Provinciale d'Arte di Trento, nei quali è ora possibile riconoscere i primi documenti superstiti sicuri del *cur-sus* accademico seguito da Craffonara presso la romana Scuola del Nudo. Istituita alla metà del Settecento con un ruolo complementare rispetto all'attività didattica dell'Accademia di San Luca, cui ne era demandata la gestione, essa costituiva un tirocinio prioritario nella formazione dei giovani artisti, pur mantenendo nei confronti dell'Accademia una formale autonomia; e ciò può giustificare l'assenza di documenti relativi all'alunnato di Craffonara nell'Archivio Stori-

co dell'Accademia, dove si conserva peraltro una puntuale registrazione dei nominativi dei docenti e degli studenti premiati ¹.

La conferma della pertinenza di questi fogli alla prima attività di Craffonara presso la Scuola del Nudo – ben oltre le incertezze degli esiti grafici – si ricava dal confronto con un simile disegno del pittore veneto-romano Domenico Pellegrini (1759-1840) il cui percorso, di molto precedente e segnato da complesse esperienze internazionali, risulta tuttavia per un breve periodo tangente a quello del più giovane artista trentino nel tirocinio accademico.

Votato *ex aequo* per il secondo premio nel 1817 ², lo studio di nudo di Pellegrini presenta con evidenza la stessa situazione compositiva del foglio in oggetto, facendo pensare a due prove della medesima sessione d'esa-

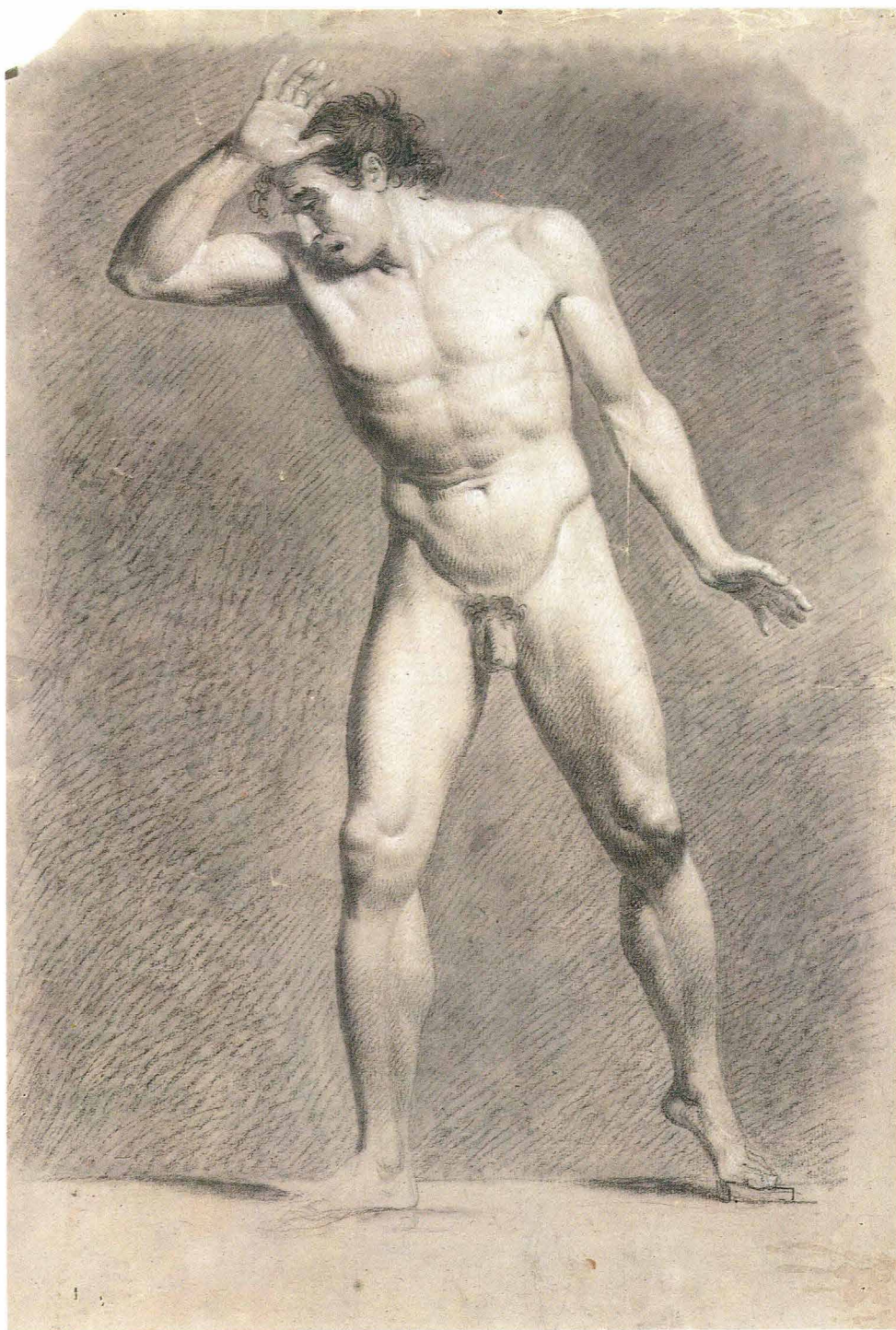
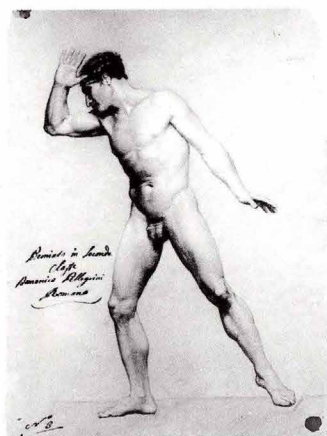
me, e fornendo una datazione di riferimento anche per i rimanenti disegni della raccolta oggi al Buonconsiglio. Dalla prassi accademica, che mescolava lo studio dei prototipi classici al disegno dal vero, il foglio eredita i connotati incerti tra la resa del nudo e la citazione della fonte scultorea.

g.m.

¹ Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 22 bis; cfr. *I disegni di figura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, III/1, Roma 1991, pp. 3-6.

² Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni Scuola del Nudo* B 701; cfr. G. MARINI, *Per Domenico Pellegrini. Incisioni, lettere, documenti*, in «Verona Illustrata», 2, 1989, p. 98.

Bibliografia: inedito.



GIUSEPPE CRAFTONARA

Accademie, 1817 ca.

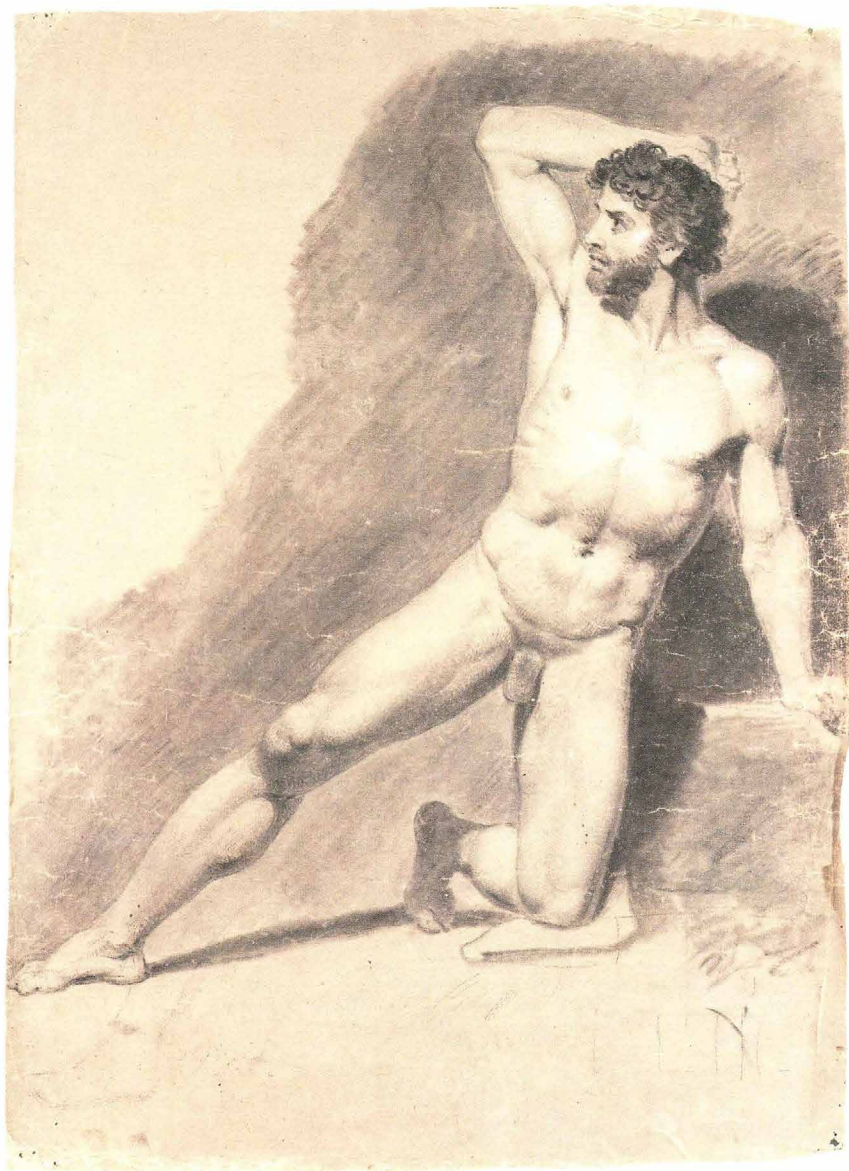
Matita grassa su carta preparata,

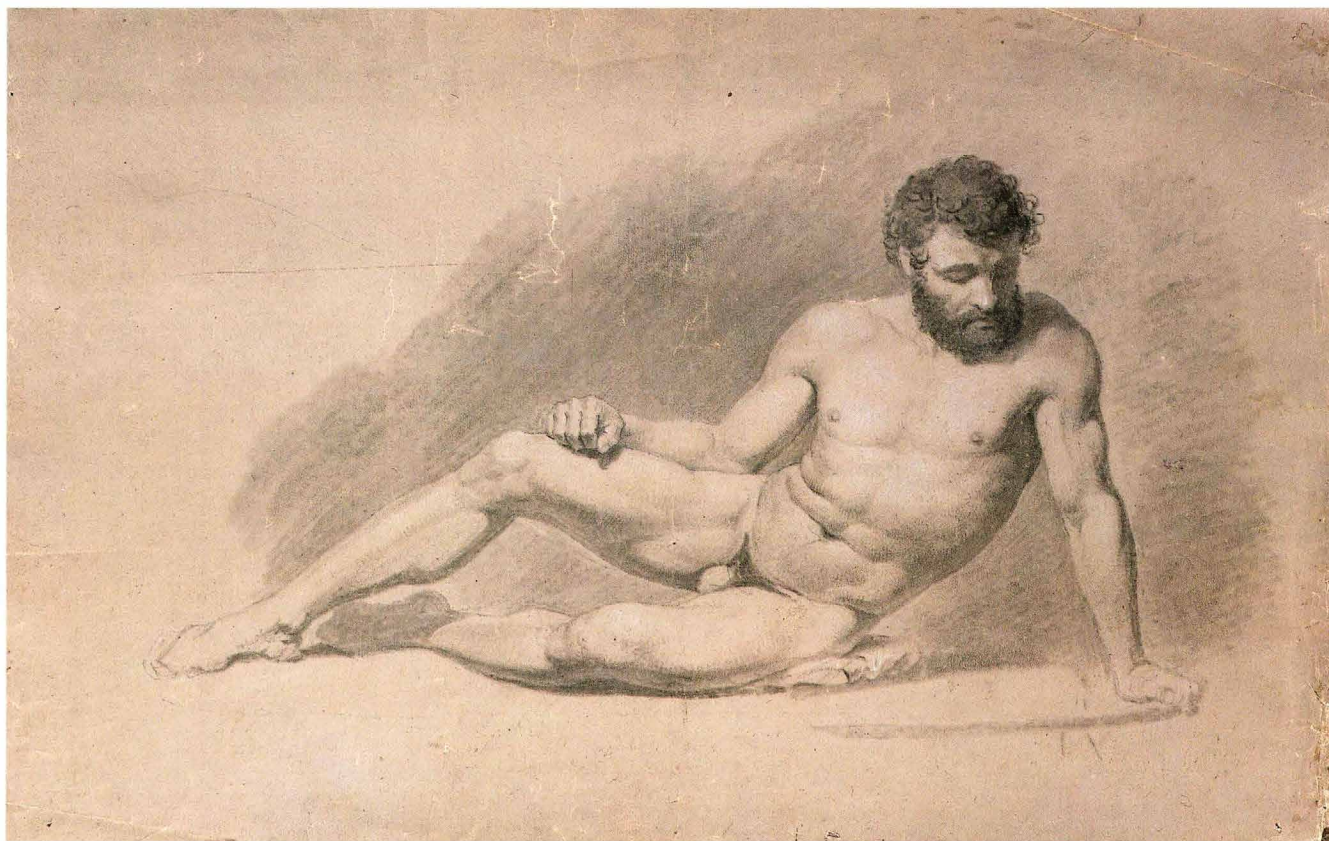
mm 570 x 365, mm 690 x 520

Trento, Museo Provinciale d'Arte

Intimamente connessa alla categoria dell'imitazione, la pratica del disegno ricerca nell'autorità dei modelli antichi, desumibili principalmente dalla scultura, i presupposti di una propria normatività di valore assoluto. L'ambigua ripresa del modello, fermato nella posa della statua canonica – arte che imita un *vero* atteggiato ad arte – cela il rischio di non rivitalizzare il prototipo quanto piuttosto di rendere statuario l'occasionale modello.

Databili intorno al 1817, all'alunnato di Craffonara sotto la guida di Andrea Pozzi presso la Scuola di Nudo – da poco trasferita dall'Aracoeli al Collegio Germanico a S. Apollinare – i due fogli ritraggono probabilmente lo stesso giovane nella posizione di celebri statue antiche. La fonte classica si può individuare rispettivamente in una tipologia di guerriero che rimanda al *Galata Grimani* (Venezia, Museo Archeologico) e, con più evidenza, nel *Galata morente* del Museo Capitolino, soggetti non privi entrambi di un pathos che la resa tecnica, nel tratto più denso della matita





grassa, sembra voler sottolineare. In particolare la scelta del *Galata* capitolino, ripreso nel disegno in controparte rispetto alla scultura, se è l'esito della straordinaria fortuna goduta dalla statua fin dal rinvenimento – con simili episodi in cui la citazione della fonte antica va a sovrapporsi allo studio del nudo, come nel celebre *Patroclo* di David (Cherbourg, Musée Thomas Henry) – va collegato senz'altro al momento di rinnovata celebrità al

ritorno in Campidoglio dalla requisizione parigina alla fine del 1816, che ebbe echi fin nella poesia di Byron (*Childe Harold*, 1818).

g.m.

¹ F. HASKELL, N. PENNY 1984, pp. 329-330.

Bibliografia: inedito.

GIUSEPPE CRAFFONARA

Apollo e Giacinto, 1818 (?)

Carboncino e gessetto su carta, mm 580 x 420

Al margine inf. sinistro: «11 Mag^o. 18[18];

sul plinto: «**Apollo e Giacinto**»

Trento, Museo Provinciale d'Arte

Di incerta lettura, la datazione al maggio 1818 riportata sul foglio risulta un termine inadeguato a giustificare l'evidente scarto qualitativo rispetto ai disegni di Craffonara sicuramente databili al 1817.

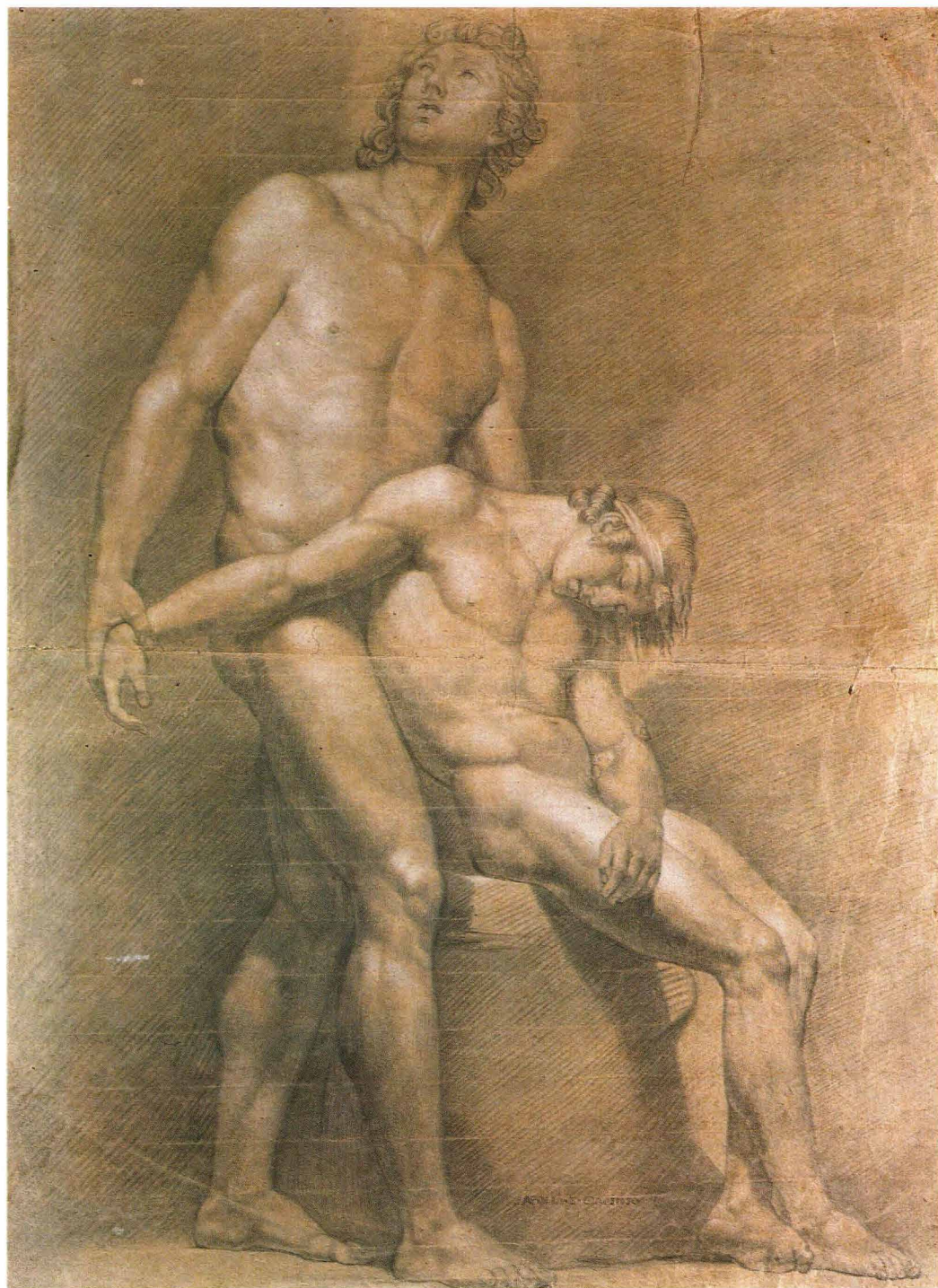
Diversa è la padronanza del mezzo grafico canonico nel disegno d'accademia – il fitto tratteggio parallelo, lo sfumato, il lume a biacca o gesso – come diverso sembra l'atteggiamento verso l'antico, non più pretesto per accreditare la pratica dello studio dal vero, quanto piuttosto modello scultoreo secondo cui disporre le figure riprese dal vivo.

Quello di *Apollo e Giacinto* ha tutta l'apparenza del tema di concorso – svolto qui con puntuali riprese tipologiche, come la

caratteristica chioma annodata apollinea – ma senza precisi riferimenti ad un'iconografia che nei gruppi marmorei noti risulta peraltro di incerta identificazione. Un referente possibile, nella tipologia del corpo esangue sostenuto dalla figura stante, è il gruppo del cosiddetto *Pasquino*, e in particolare nella celebre versione fiorentina ora alla Loggia dei Lanzi, la cui morbida resa dell'incarnato trova qui riscontro soprattutto nella figura del giovane, di cui Craffonara sembra ricordarsi per il Cristo nella *Pietà* per la parrocchiale di Riva, del 1825, che si può tuttavia far risalire a ben altre fonti quattrocentesche.

g.m.

Bibliografia: inedito.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Ritratto di Antonio Canova, 1820 ca.

Olio su tela, cm. 28,5x22,5

Trento, Museo Provinciale d'Arte

Si tratta di una copia in formato ridotto del più celebre ritratto di Canova dipinto da Thomas Lawrence (Bristol 1769 - Londra 1830), che dovette replicarlo numerose volte per far fronte alle continue richieste degli ammiratori del «Fidia vivente». La prima versione, allora nell'atelier dello scultore oggi conservata nella casa di Canova a Possagno, fu iniziata nel 1815 a Londra dove il ritrattato era stato chiamato per verificare l'autenticità e le condizioni dei marmi del Partenone acquistati da Lord Elgin. Ma aveva dovuto terminarlo a Roma nel 1819, quando vi si era recato per ritrarre Papa Pio VII e concludere così una serie dedicata a illustri personaggi contemporanei, tra i quali l'imperatore Francesco I d'Au-

stria, il principe Blucher ed il cancelliere Metternich (cfr. V. Malamani, *Antonio Canova*, Milano 1900, p. 211).

Quella di Craffonara non è che una delle tante copie del celeberrimo dipinto, motivate più che dall'adesione all'elegante pittura di gusto cosmopolita di Lawrence, destinata a rimanere senza seguito in ambito italiano, dalla fama dell'effigiato di cui questo costituiva, essendo il più recente ed esposto nell'atelier romano, il ritratto più ufficiale. Così come per altri protetti od ammirati frequentatori dello studio canoviano, l'iniziativa costituisce per il giovane pittore trentino un atto di omaggio all'artista tanto venerato e verso il quale doveva provare il senso di un debito inestinguibile, so-

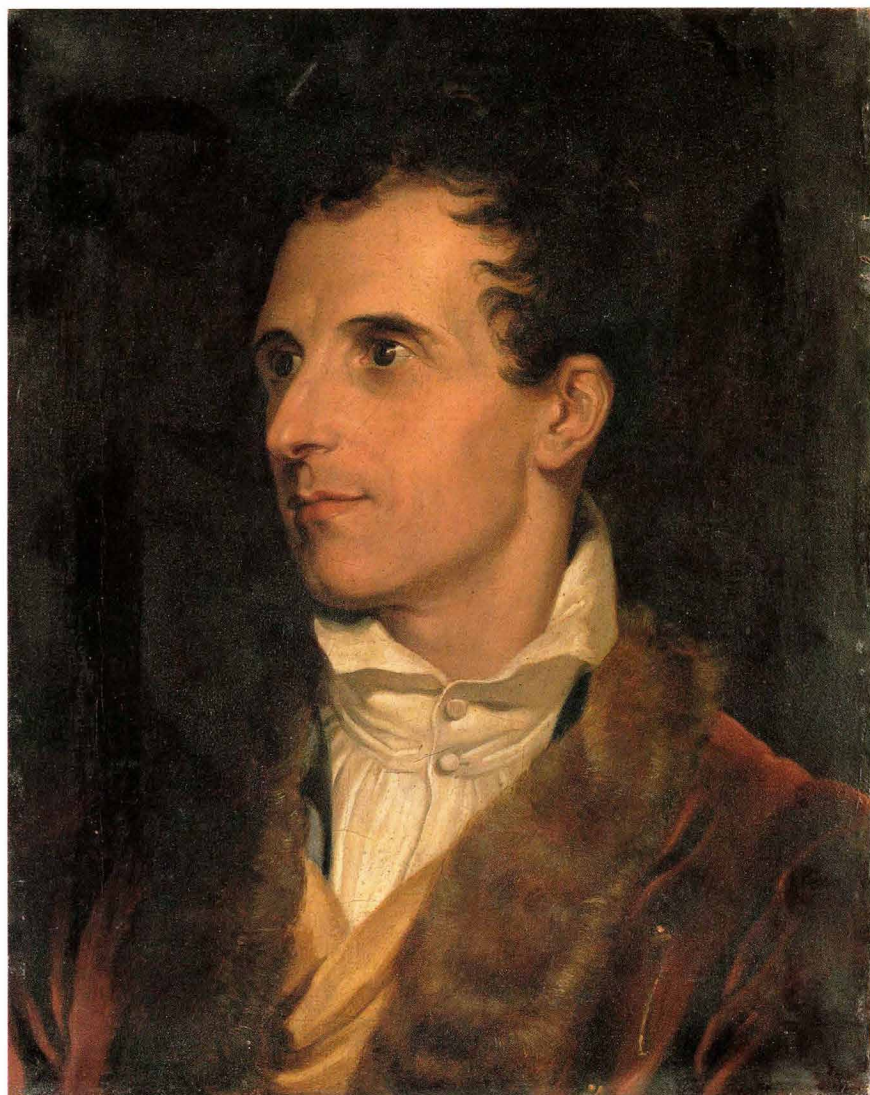
prattutto dopo quell'attestato del 1817, firmato insieme ad Andrea Pozzi, che ne aveva confermato la buona volontà e la predisposizione alla carriera artistica.

È molto verosimile che sia pure una copia dall'analogo ritratto del Lawrence quello ricordato dal Perini (1852, p. 447) di Pio VIII, ma giustamente risultante dalle memorie familiari raccolte da Zaniboni (1954, p. 17) come del Craffonara.

Del ritratto canoviano si conserva al Museo Civico di Riva del Garda il disegno preparatorio a carboncino su carta grigia (mm. 254x226).

f.m.

Bibliografia: ZANIBONI (1913) 1954, p. 17.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Ritratto del pittore Giuseppe Podestà, 1830 ca.

Olio su tela, cm. 32,8 x 23,2

Sul retro la scritta antica, a penna:

«Ritratto di Giuseppe Podestà, Pittore dell'età
d'anni 22 fatto in Roma dal suo amico Craffonara»

Trento, collezione privata

Tra i ritratti, non sono molti quelli rimasti, eseguiti a Roma dal Craffonara, è quello che nel taglio ravvicinato d'ascendenza quattrocentesca o nel riferimento al Raffaello giovanile, più risente del nuovo impianto compositivo proposto dai Nazareni. Ad essi rimanda anche la preziosa materia pittorica stesa fittamente con un pennello molto fine, che accentua i contrasti tra le parti oscure e quelle in luce. Il termine di confronto più puntuale rimane il bellissimo foglio, collocato verso il 1830, con l'*Autoritratto* di Overbeck del Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen degli Staatliche Museen di Berlino (*Johann Friedrich Overbeck 1789-1869*,

catalogo della mostra a cura di A. Bluhm e G. Gerken, Lubeca, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, 1989, p. 231), pure impostato di tre quarti e che presenta il medesimo abbigliamento, caratterizzato dal tocco di gusto neorinascimentale, evidentemente diffuso negli ambienti artistici romani.

Non sono state ancora rintracciate notizie del giovane pittore, amico di Craffonara, le cui frequentazioni nel periodo trascorso a Roma non risultano, anche dopo le attente indagini dello Stolzenburg, ben chiarite.

f.m.

Bibliografia: inedito.



GIUSEPPE CRAFFONARA
Autoritratto, 1820 ca.
Olio su tela, cm. 13,5x10
Riva del Garda, Museo Civico

L'età apparente dell'effigiato e le già notevoli qualità stilistiche del ritrattino suggeriscono una sua collocazione all'inizio del soggiorno a Roma, più plausibilmente verso lo scadere del secondo decennio. Le ridottissime dimensioni e la caratterizzazione molto personale dell'immagine ne denunciano chiaramente la destinazione familiare, confermata anche dalla provenienza, essendo stato donato al Museo di Riva da una discendente dell'artista.

La scelta comunque di concentrare, con il tipico taglio ravvicinato di derivazione rinascimentale (il riferimento più specifico è a Dürer), tutta l'atten-

zione sul volto reso così con un'intensità fisiognomica ed una concentrazione psicologica impressionanti, rimanda ad una tipologia ritrattistica diffusa tra i Nazareni tedeschi. Si tratta soprattutto di ritratti d'artista sollecitati dal cameratismo e dell'appassionato dialogo diffusi in quei circoli. Il modello era stato fissato dall'autoritratto di Pforr del 1807 (cfr. J.C. Jensen, *La ritrattistica dei Nazareni*, in AA.VV., *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni e S. Susinno, Roma 1981, pp. 52-54, 212), ma sviluppato soprattutto dall'amico Overbeck in una sequenza di ritratti di confratelli, come Jose-

ph Wintergest (1810), Carl Eggers (1816-1820), Joseph Sutter (1810). È in quest'ultimo ambito che va ricercata una possibile ispirazione per il Craffonara, che sappiamo ebbe una certa frequentazione con il maestro di Lubecca. La suggestione rimane comunque circoscritta alla scelta iconografica e alla soluzione compositiva, mentre la resa pittorica più tradizionale risulta molto diversa dalla tecnica neo-quattrocentesca dei Nazareni, dove la materia è stesa in maniera più compatta ed uniforme.

f.m.

Bibliografia: ZANIBONI (1913) 1954, p. 42.



GIUSEPPE CRAFFONARA

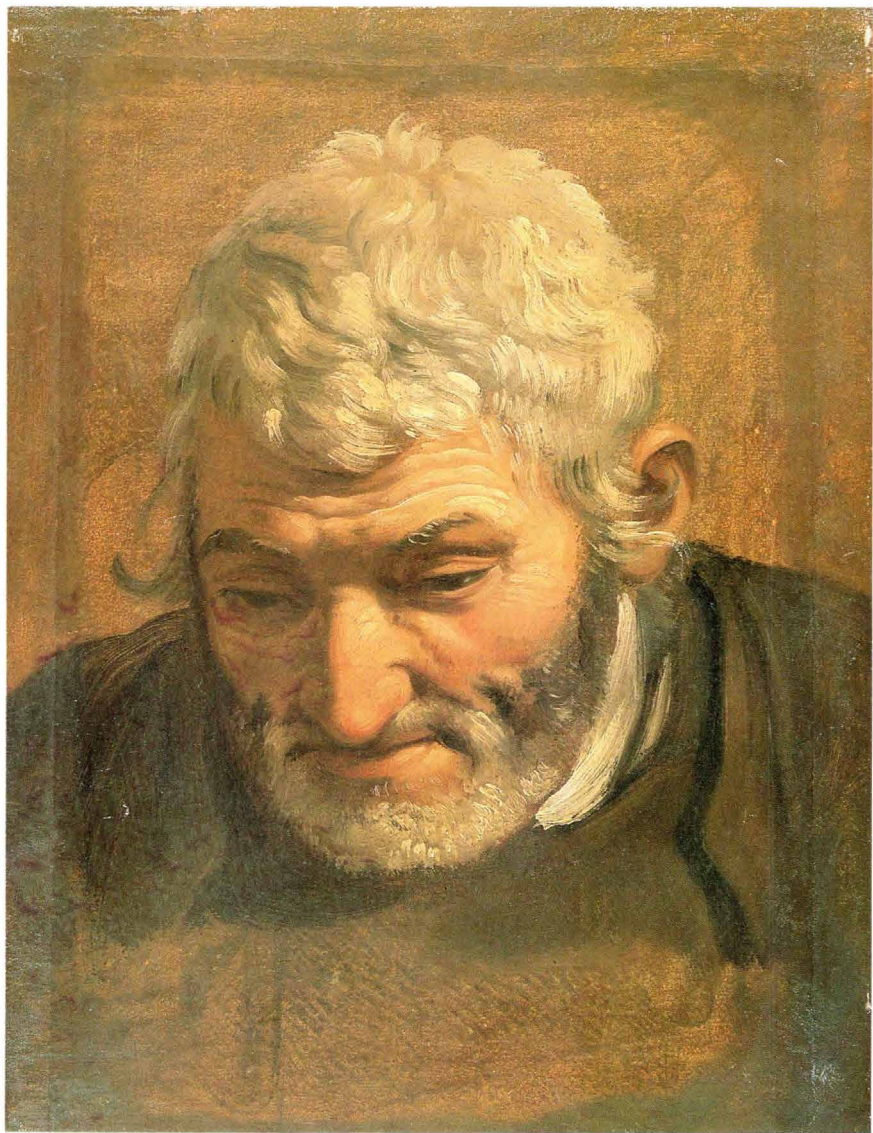
Teste di carattere, 1825-30

Olio su tela, cm 37,2 x 26,2

Olio su tela, cm 42,5 x 32

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Le due teste di carattere, che si distinguono per la notevole qualità, sono ascrivibili nell'ambito di un tradizionale naturalismo accademico ricollegabile all'esperienza di Craffonara presso l'Accademia di San Luca a Roma ed ai suoi particolari rapporti con Andrea Pozzi. La sottile resa charoscurale e la netta calligrafia possono suggerire d'altro lato anche un plausibile confronto con Tommaso Minardi e certi suoi studi d'espressione, affidati tanto alla grafica quanto alla pittura ad olio sullo scorcio del terzo decennio del secolo. Gli anni dunque ai quali risale l'apprendistato romano del pittore rivano ad un suo possibile incontro con il maestro di Faenza che

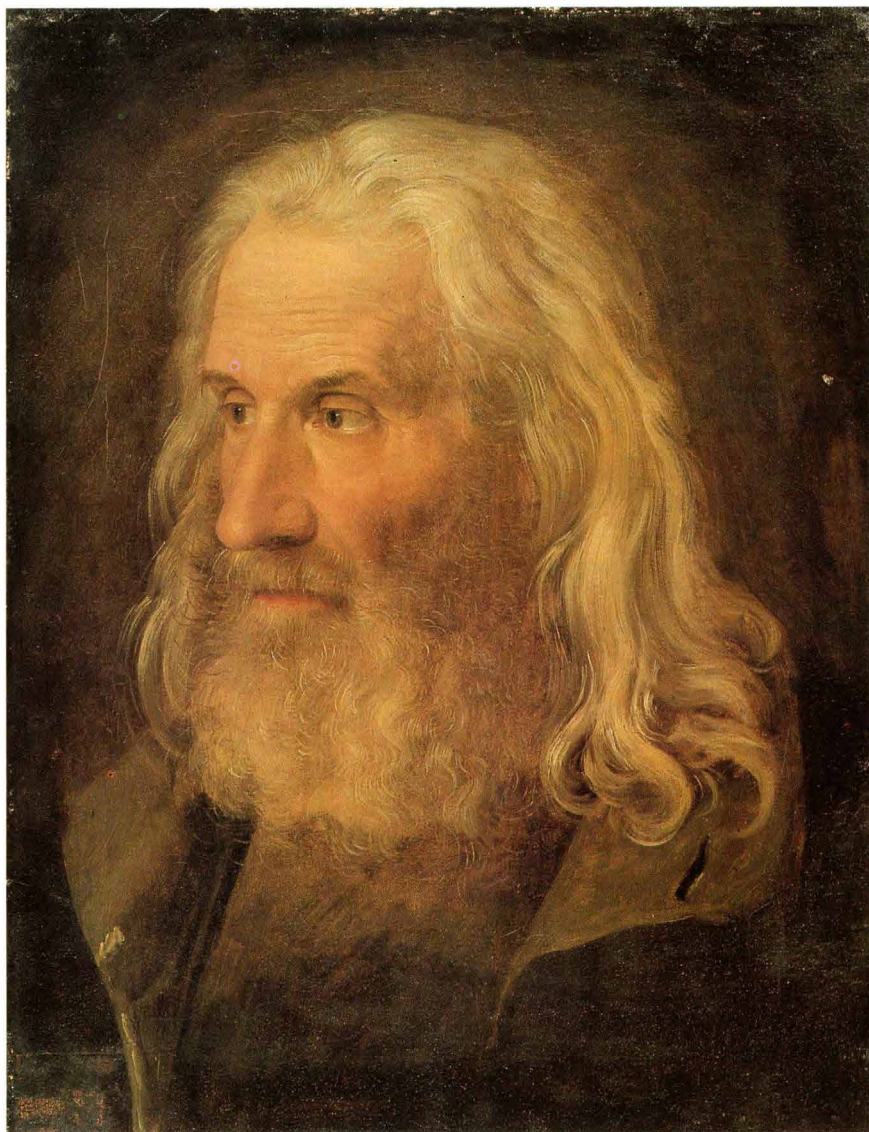


stava ormai divenendo il nuovo protagonista della scena accademica.

Appunto tra il naturalismo accademico ed il purismo mi sembra possano individuarsi le coordinate più corrette per la decifrazione di queste interessanti prove, che dovevano rivestire un carattere sperimentale. Meno legittima credo sia l'individuazione di un realismo analitico ispirato a Dürer, secondo quei canoni della poetica nazarena rimasti in effetti estranei alla cultura di Craffonara.

f.m.

Bibliografia: STOLZENBURG, 1990, pp. 75-106



GIUSEPPE CRAFFONARA

La Pietà, 1825

Olio su tela, cm 205 x 120

Firmato in basso a sinistra:

«Craffonara/Rom. 1825»

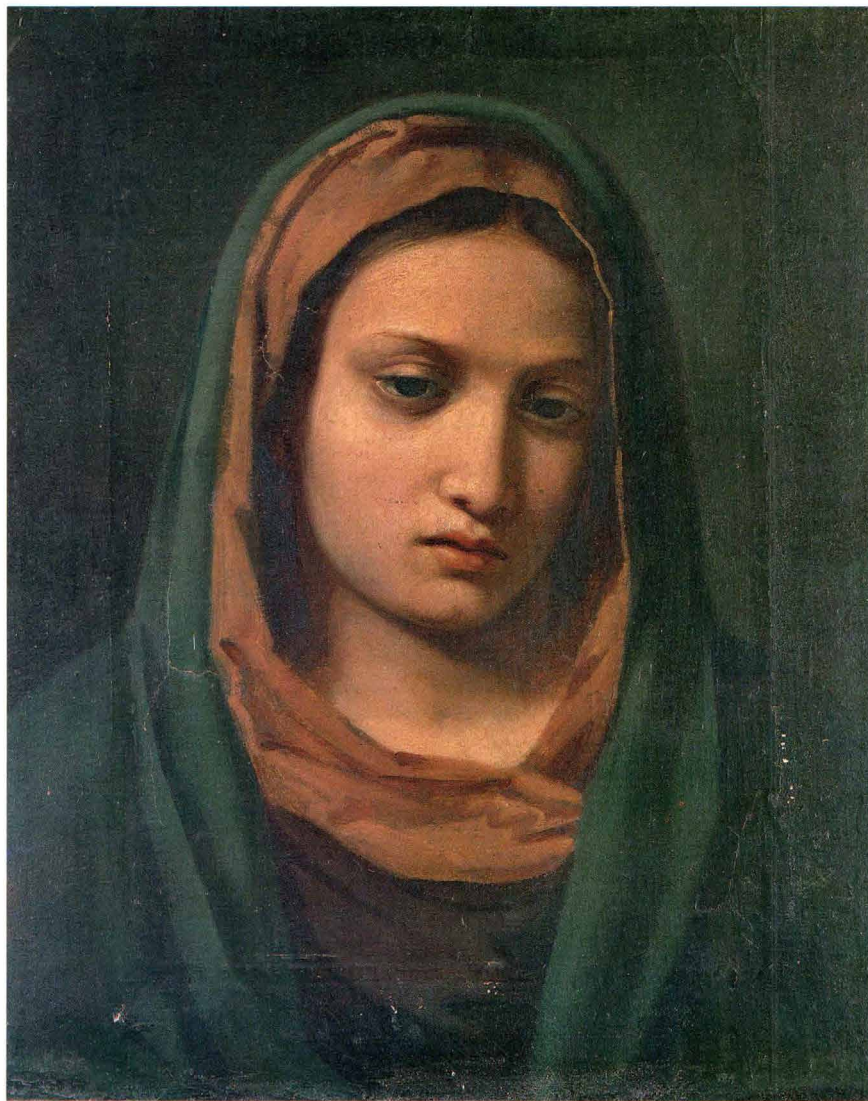
Riva, Chiesa di S. Maria Assunta

Tra le opere più conosciute e citate dalla bibliografia artistica dell'epoca, la Pietà, eseguita dal Craffonara a Roma nel 1825, si presenta oggi, dopo il recente restauro nella sua recuperata integrità strutturale e cromatica.

Durante le operazioni di pulitura, grazie all'esame riflettografico all'infrarosso, si è potuto accertare come l'artista abbia utilizzato una tela di ricupero già dipinta.

Nella zona inferiore del quadro, infatti, si possono notare le linee di un panneggio che attraversa il corpo di Cristo e scende sul drappo che ricopre il sepolcro.

Costruita rielaborando formule tratte dal Canova, in particolare dal Compianto del 1821, ma anche da analoga composizione del Camuccini, si connota per un gusto ormai pienamente neoclassico che ben si lega ad altre opere del periodo romano come



Madonna, bozzetto preparatorio per la «Pietà».

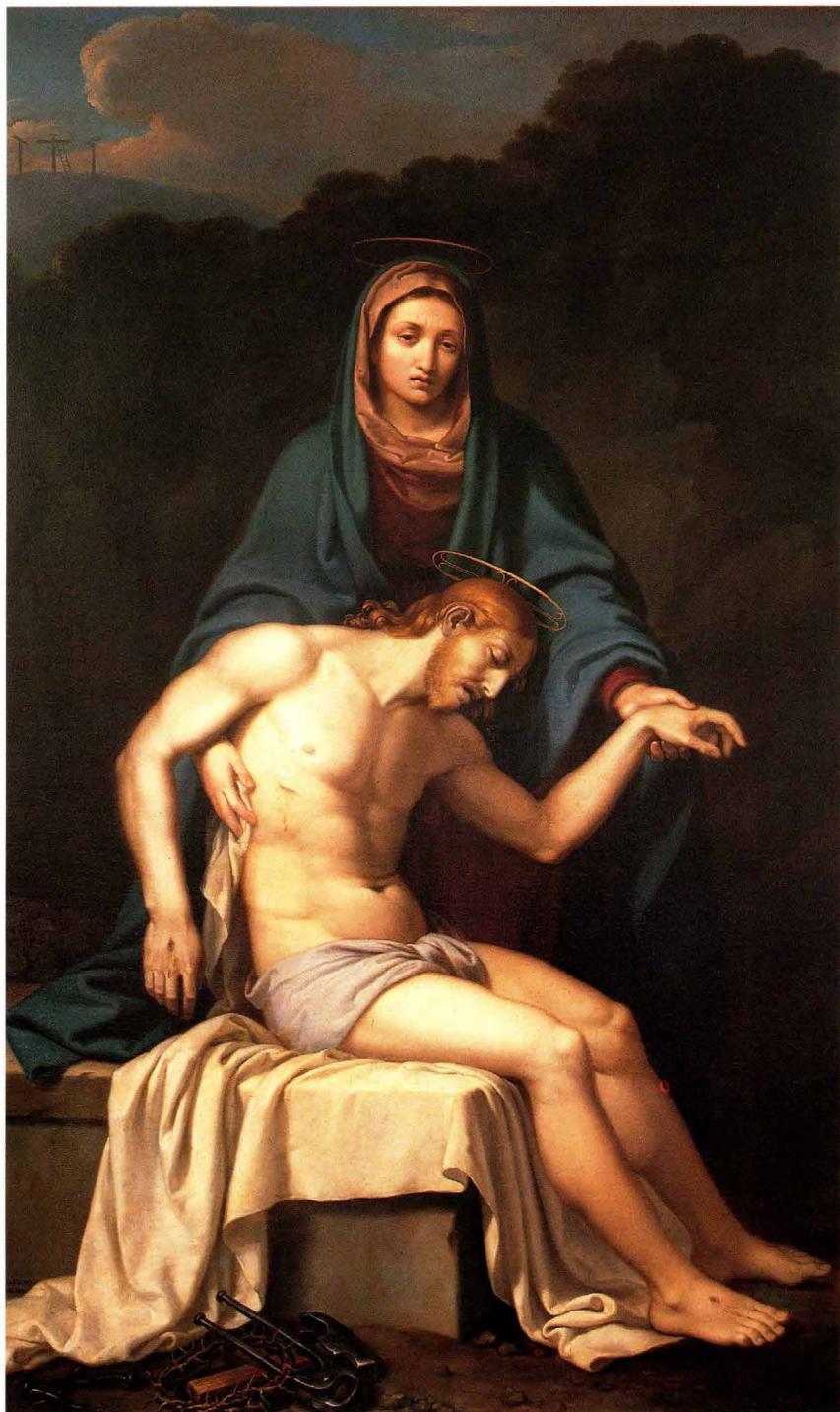
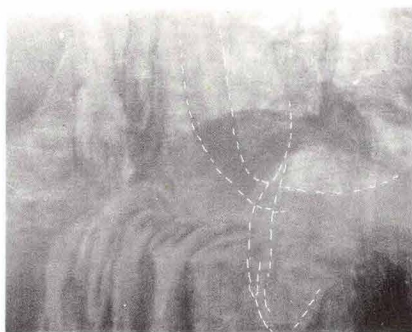
i ritratti o la bella testa del Cristo.

Rimanda inoltre nella levigatezza delle stesure coloristiche, racchiuse entro i precisi segni di contorno, alle soluzioni stilistiche di Domenico Udine, l'artista trentino che nell'ambito della sua carriera sviluppa un percorso pittorico parallelo a quello del Craffonara.

m.b.

Bibliografia: PUECHER - PASSAVALLI, 1844, pp. 56-64; PERINI, 1852, pp. 437-438; CRAVERI 1875, pp. 38-39; BRENTARI, 1890, p. 59; AMBROSI, 1894, p. 287; BARUFFALDI, 1903, p. 23; ZANOLINI, 1903, p. 18; NAGLER, 1904, p. 174; OBERZINER in Thieme Becker, 1913, ad vocem; ZANIBONI (1913) 1954, pp. 386-393, 406-422; CERRINA 1930, p. 278; G. CERRINA 1933, p. 132; MATTOTTI, 1940; ZAMPETTI 1946; PASSAMANI, 1984, vol. XXX ad vocem, BOTTERI 1985, p. 33; STOLZENBURG 1989, pp. 17-18; BOTTERI, 1989, pp. 112-115.

Riflettografia, particolare del panneggio.



VINCENZO HYZLER

(Malta 1813-1849)

**Il SS. Crocifisso con la Vergine e San Giovanni
adorato da San Carlo Borromeo, 1841-1844**

Olio su tela, cm. 272,5 x 189

Stresa, Collegio Rosminiano

Si espone questo poco noto dipinto per i legami del suo autore, il pittore maltese Vincenzo Hyzler (cfr. *Malta. The British Colonial Experience 1800-1964*, ed. M. Milanese, La Valletta 1988, pp. 231-262), con il Craffonara e come ulteriore testimonianza degli interessi figurativi di Rosmini. Una lettera del filosofo a Overbeck, nel cui attivo atelier era impiegato il giovane pittore, chiarisce i termini della commissione. Egli gli scriveva da Stresa il 24 dicembre 1841 raccomandandogli che l'opera fosse eseguita nel suo studio e sotto la sua stretta sorveglianza non più da Stefano Pozzi, cui in un primo tempo si era pensato, ma dal «valoroso Maltese», di cui a Rosmini erano noti, come tiene a precisare, lo «studio dell'arte cristiana» unito alla «pietà della vita». E quasi a conferma della sua scelta ricordava «d'aver veduto in Roma nello studio del pittore Craffonara il ritratto di un giovane di Malta, e non sarebbe impossibile che fosse il ritratto dell'uno e dell'altro Hyzler» (*Epistolario completo* di A. Rosmini Serbati, Casale Monferato, Pane, 1981, VIII, pp. 13-14). Allude al fratello maggiore

Giuseppe (Malta 1787-1858) anch'egli attivo a Roma nella cerchia dei pittori Nazareni.

Dato che la sfortunata circostanza di una malattia non consentì all'Hyzler, rientrato precipitosamente a Malta, di condurre a termine l'opera, non rimase che al maestro l'impegno di onorare, con un committente di tanta importanza, l'impegno dell'allievo. Quando il dipinto fu giunto a destinazione (come testimonia una nuova lettera di Rosmini a Overbeck, spedita da Stresa il 26 gennaio 1844 (*Epistolario* cit., pp. 624-625), il filosofo non poté nascondere la vivissima soddisfazione per l'opera «eccellente», che ora superava tutte le sue attese. Aveva chiesto sì che il maestro dirigesse il lavoro dell'allievo, ma non si sarebbe mai aspettato che egli avesse finito con l'«aggiungere non poco lavoro suo proprio come la perfezione del quadro fa palese». Aggiungeva, a riprova dell'elevato senso etico della figura del pittore cristiano cui per ispirazione e comportamento Overbeck rispondeva pienamente, il suo compiacimento per l'«opera generosa e caritatevole verso il suo allievo, opera pia

verso Dio alla cui gloria e culto dee servire il dipinto e a me una cortesia singolare».

L'appassionata testimonianza rosminiana, pur con le riserve con cui sarà da accogliere tanto entusiasmo, confermerebbe dunque un intervento piuttosto esteso di Overbeck, che sembra confermato dalla qualità smaltata della preziosa patina pittorica, dalle raffinate soluzioni ornamentali, come il nastro rosso che trattiene il perizoma di Cristo, probabilmente desunto dalla *Crocefissione* Mond, ora alla National Gallery di Londra ma allora in collezione Fesch. Ancora a Raffaello e al Perugino rimandano le figure della Vergine e dei Santi, come il paesaggio stilizzato, dove pure si può riconoscere la mano di Overbeck.

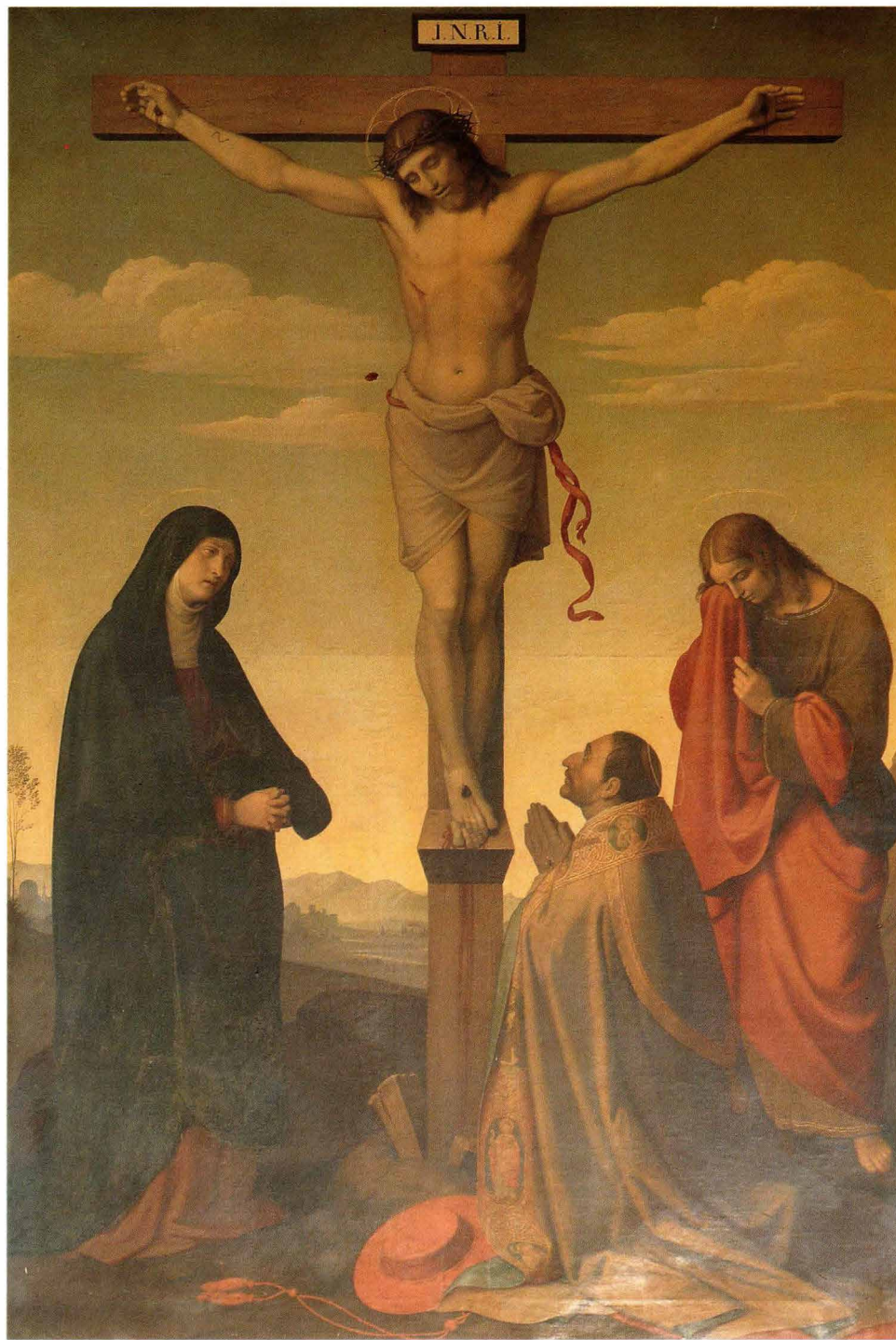
Rosmini informava il giorno dopo anche l'Hyzler dell'avvenuta consegna, esprimendogli il suo compiacimento per quanto l'opera fosse rispondente al «vero stile della scuola dell'arte cristiana sulle tracce dell'uomo insigne che egli può gloriarsi d'avere a maestro e protettore». In questi anni evidentemente il linguaggio della pittura nazarena appariva a Rosmini più congeniale ai propri ideali estetici del neoclassicismo accademico incoraggiato nel periodo del suo intenso dialogo con Craffonara. Un linguaggio che gli sembrava ricco non solo di risorse espressive ma anche di risonanze spiri-

tuali, più adatte a rendere la lettera del verbo evangelico. «Ha voluto esprimere» ricordava all'Hydler «nella vergine quelle parole: Facies Mea intumuit a fletu, insieme a quell'altre Stabat juxta Crucem che accenna la fortezza immobile all'onde della tribolazione. Nell'amato discepolo si vede poi tenere dolore d'un amante e il Corpo del Redentore non è un cadavere ordinario, ma tiene del divino, oltre a essere squisitamente disegnato e condotto. Finalmente assai bella è la testa di San Carlo addobbato convenientissimamente di ricco piviale pavonazzo. L'effetto che fa tutto il complesso del quadro, veduto specialmente dal luogo dove fu collocato è quel sentimento di devota pietà e mestizia proprie del grave soggetto a cui produrre contribuisce non poco l'intonazione grave e armonica del colorito» (*Epistolario* cit., pp. 625-626).

Il filosofo non voleva che questa commissione rimanesse un episodio isolato, ripromettendosi, come auspicava al pittore, di ordinargli un nuovo dipinto, una volta che egli ristabilito fosse rientrato a Roma. Eventualità di cui le cattive condizioni dell'Hydler, scomparso cinque anni dopo, non consentirono la realizzazione.

f.m.

Bibliografia: inedito.



TOMMASO MINARDI

(Faenza 1787 - Roma 1871)

Madonna col Bambino e San Giovannino, 1819

Matita e biacca su carta grigio azzurra preparata a tempera
beige bruno, controfondata; mm. 433x345

In basso a sinistra, a matita, siglato e datato:

«TMF Perugia 1819

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

L'importante foglio è già stato presentato ed illustrato da Maria Antonietta Scarpati in occasione della mostra tenuta tra il 1982 ed il 1983 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma sui disegni di Tommaso Minardi. Eseguito nel 1819, durante il soggiorno a Perugia, dove era stato inviato per dirigere la locale Accademia di Belle Arti, il disegno è una rielaborazione dalla celebre *Madonna con il Bambino e San Giovannino* del Louvre, più nota come la *Bella Giardiniera*, dipinta da Raffaello nel 1507 e della quale Minardi aveva eseguito una copia a matita conservata oggi in collezione a Milano. Il modello raffaellesco, di cui va segnalata anche una copia ad olio di grande qualità allora nella collezione romana del cardinale Fesch, con tutta probabilità l'esemplare cui Minardi si è ispirato, era noto anche attraverso numerose incisioni, tra le quali

vanno almeno ricordate quella eseguita dall'Adouin nel 1803 per il *Musée Napoleon* e quella di Giovanni Antonio Sasso del 1816.

Se negli anni precedenti Minardi aveva tenuto presente per l'iconografia della Sacra Famiglia il riferimento al sublime michelangiolesco, ispirandosi per poi eseguire variazioni sul tema alle lunette della volta Sistina; ora perseguiva invece attraverso Raffaello la ricerca di una naturalezza castigata e sentimentale, che avrà a definire, nel suo discorso del 1834 *Delle qualità essenziali della pittura*, come «la spontaneità, suggello di virtù veramente divina».

All'essenzialità compositiva e alla intensa interiorità presenti nel dipinto raffaellesco, Minardi sostituisce, con un procedimento che non mancherà di suggestionare anche Craffonara, nelle sue infinite divagazioni dal modello

raffaellesco, una cordialità narrativa ed un'insistenza preziosa nel definire gli accessori (dai costumi ai fiori) che denuncia una sensibilità quasi *biedermeier*, sulla scia di analoghe desunzioni del primo decennio del secolo, come quelle dei fratelli Riepenhausen. Il grande prototipo narrativo, su cui misurare le qualità del proprio linguaggio, diviene così un efficace modulo devozionale da consegnare alla rinnovata spiritualità contemporanea. Questa ricerca, che in Minardi conoscerà la sua finale risoluzione nella sintesi purista della *Madonna del Rosario* nel 1841, rimane in Craffonara al di qua delle soglie, anche per mancanza di suggestioni teoriche, del nuovo movimento.

f.m.

Bibliografia: SCARPATI 1982, pp. 222-225, n. 99 (con bibliografia).



TOMMASO MINARDI

(Faenza 1787 - Roma 1871)

L'Angelo dell'Apocalisse appare a San Giovanni Evangelista, 1824

Matita, penna e inchiostro bianco, acquerello e lumeggiature

a biacca su cartone bordato di carta cilestrina; mm. 490x573

In basso a destra, a penna, firmato e datato: «T. Minardi inv. 1824»

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Maria Antonietta Scarpati, presentando ed illustrando questo affascinante disegno alla mostra dedicata a Minardi tra il 1982 ed il 1983 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ha sottolineato l'originalità della versione minardiana rispetto alla tradizione del testo veterotestamentario offerta da Luigi Sabatelli nella celebre serie di acqueforti dedicate all'*Apocalisse*, pubblicate a Milano nel 1809-10.

La visionarietà neobarocca del toscano, qui si stempera in una invenzione compositiva più semplificata, dominata dall'appari-

zione dell'angelo (là era quella assai più terribile del Dio Padre) fermata in chiare sigle lineari di derivazione quattrocentesca. Alla rigida stilizzazione, ancora di matrice neoclassica, del santo riverso al terreno si contrappone l'elaboratissimo arabesco lineare formato dalle vesti e dalla capigliatura dell'angelo, pronto anche per l'evidenza chiaroscurale del panneggio ad assumere una consistenza pittorica. Era l'elaborazione di una formula, disegnativa e devozionale, destinata ad una vasta utilizzazione, sia nell'entourage minardiano, sia in quello dell'accademismo classici-

sta in cui introduceva moderate ed innocue formule primitivizzanti.

È il caso anche di Craffonara, verificabile in dettagli come l'angelo di sinistra nella *Gloria di San Vigilio* del 1825, o quelli che sostengono l'ascesa dell'*Assunta* terminata nel 1830 per la parrocchiale di Riva del Garda, o quelli infine che scandiscono l'apoteosi di San Bartolomeo nella volta affrescata nel 1832 nel presbitero della parrocchiale di Fravaggio.

f.m.

Bibliografia: SCARPATI 1982, pp. 231-232, n. 105.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Ebe e l'aquila di Giove, 1830 ca.

Olio su tela, cm. 77,2x61

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Ebe, bellissima coppiera degli dei, sullo sfondo di un cielo corrusco e tempestoso, porge da bere all'aquila di Giove sul cui collo affettuosamente appoggia una mano, quasi a calmarne l'ardore. Al di sotto del sipario di nubi si apre un paesaggio idilliaco e fantastico: colli boschivi, una vasta pianura, montagne lontane, coperte di neve. In una radura un uomo ed una donna, seminudi, offrono sacrifici agli dei.

Acquistato dal Ferdinandeum su consiglio del Vintler, dopo la morte dell'artista (compare con il numero 22 nell'elenco steso da Giustiniano degli Avancini), è un

dipinto che stupisce per la particolare scelta cromatica, per gli accostamenti difficili, ma in perfetta armonia. Domina il viola del manto di Ebe, sullo sfondo di nuvole grigie, brune, azzurrine, mentre il cielo, più verde che azzurro, è squarciato da lampi infuocati. Il bruno delle penne dell'aquila acquista toni di difficile definizione.

Ma la di là delle scelte cromatiche, che comunque stanno ad indicare la maturità dell'artista, viene anche abilmente risolto il contrasto tra la solidità delle figure – l'Ebe perfettamente sostenuta dalle nubi, l'aquila sul sicuro appoggio formato dal fa-

scio di lampi – ed il vorticoso movimento del manto di Ebe e delle nuvole stesse.

La scelta iconografica – un tema che conosce diffusione tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento – è inusuale per il Craffonara ma comune nell'ambiente romano da lui frequentato. Il Rasmo, del resto, ritiene l'opera eseguita proprio a Roma nel 1830.

s.s.p.

Bibliografia: ZANIBONI (1913) 1954, p. 30. RASMO, 1977. A.A.V.V., 1984, p. 474.



MICHAEL KÖCK

(Innsbruck 1760 - Roma 1825)

Storie di Achille 1814

Olio su tavola, diametro: 94,5 cm.

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Si tratta di un bozzetto preparatorio per un tavolino eseguito a Roma nel pontificio studio del mosaico, per il quale il Köck ricopre prima la carica di ispettore e quindi di vicedirettore. Il tavolino viene commissionato nel 1814 da Pio VII che voleva farne dono allo zar Alessandro II, ma viene effettivamente regalato solo nel 1826 da Leone XII al re di Francia Carlo X. È oggi conservato al museo di Versailles. Il bozzetto passa nel 1827 dagli eredi dell'artista al museo di Innsbruck.

La raffigurazione è piuttosto complessa: al centro la sfera del

mondo circondata dallo zodiaco, entro il cielo per metà illuminato e per metà in ombra. Quindi una stretta fascia decorata a foglie gialle su fondo blu e dodici scene, ispirate alle raffigurazioni descritte da Omero, nel diciottesimo canto dell'Iliade, in riferimento allo scudo di Achille, cui si richiama inoltre la forma circolare e la posizione centrale della sfera terrestre, quasi in funzione di umbone. La fascia più esterna raffigura l'oceano popolato da delfini.

Il bozzetto, che ad una prima osservazione potrebbe sembrare perfettamente compiuto, lascia

invece trasparire in più punti il disegno preparatorio a matita; alle figure mancano spesso i dettagli dei volti e per le mani si ricorre ad un abbozzo sommario. Il senso di non-finito non coinvolge però la pennellata, sempre perfettamente eseguita.

s.s.p.

Bibliografia: MISSIRINI, in «Neue Zeitschrift des Ferdinandeums» I, 1835, pp. 67-118. A.A.V.V., Roma, 1972, s.p. LEDOUX - LEBARD, in «Antologia di Belle Arti», 1977, p. 212 ss. A.A.V.V., Innsbruck, 1984, pp. 416-418 (con bibliografia precedente).



ALOIS ZIMMERMANN

Bolzano 1802-1834

Il convito degli dei alle nozze di Amore e Psiche, 1824

Olio su tela, cm 34,5 x 57,7

Innsbruck, Museum Ferdinandeum

Il pittore originario di Bolzano Alois Zimmermann, che fece per qualche anno parte della piccola colonia di artisti tirolesi a Roma, vi fu chiamato nel 1824 dal Consigliere provinciale Felice Dordi, che aveva già favorito le pluriennali sovvenzioni elargite a Craffonara, perché potesse completarvi la propria formazione. Evidentemente ebbe un indirizzo classicista, se è documentata la sua presenza nello studio di Vincenzo Camuccini, dal quale fu subito impegnato nella copia di uno dei suoi dipinti più celebri il *Convito degli dei alle nozze di Amore e Psiche*, eseguito tra il 1810 ed il 1816 per la volta della ricca sala dedicata a questo mito nel Palazzo, oggi scomparso, di Don Giovanni Torlonia

duca di Bracciano a Piazza Venezia.

L'ispirazione letteraria (un'attenta lettura di Omero e dei poeti greci mediata dalla consulenza di Vincenzo Monti ed Ennio Quirino Visconti) e le fonti figurative del dipinto (soprattutto il celebre affresco rafaellesco della Farnesina) sono state chiarite da Gianna Piantoni nell'ampia scheda dedicata ad uno dei disegni preparatori (*Vincenzo Camuccini 1771 - 1844 Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1978, pp. 42-43, n. 81).

Confrontandola con una vecchia foto dell'originale la copia dello Zimmermann appare fede-

le, anche se la stesura pittorica risulta più sciolta rispetto a quella più accurata dell'originale camucciniano improntato ad una resa statuaria dei personaggi secondo i canoni del neoclassicismo più ortodosso. La scelta comunque di un'opera, che poteva ormai considerarsi superata, rivela i limiti culturali di questi artisti provinciali, come lo Zimmermann ma anche il Craffonara, che nella varietà di confronti suggeriti dall'ambiente romano preferiscono perseguire la via più sicura del tradizionale tirocinio accademico classicista.

f.m.

Bibliografia: Egg 1984, p. 475.



GIUSTINIANO DEGLI AVANCINI

(Levico 1807-1843)

L'incontro di Philippine Welser con l'arciduca Ferdinando, 1825

Olio su tela, cm. 167x215

Firmato in basso a destra:

I DE AVANCINIS AN.AET.SUAE XVIII PINX.MDCCCXXV

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Il tema del dipinto, dichiaratamente romantico, viene proposto al giovanissimo pittore dal Museum Ferdinandeum. Rappresenta l'incontro, avvenuto ad Augusta, tra Philippine Welser, bellissima e virtuosissima figlia di un patrizio della città, e l'arciduca Ferdinando, giunto colà al seguito del padre, rappresentante di Carlo V alla dieta (1530) convocata dopo la battaglia di Mühlberg. Tra i due nasce un profondo amore, ostacolato dal padre Ferdinando, e sfociato in un matrimonio che rimarrà per molti anni segreto.

Il tema ebbe grande fortuna letteraria e del resto anche l'Avancini, oltre alla redazione pittorica, scrive una novella sull'argomento, intitolata *Ferdinando conte del Tirolo* e stampata a Rovereto sempre nel 1825.

Quadro e novella procurano all'artista plauso e riconoscimento che riteniamo dovuti soprattutto alla perfetta aderenza tra tema, composizione e aspettative del tempo.

L'impaginazione del quadro, forse un po' ingenua e disarticolata, non è però di certo casuale. Permette infatti all'artista di confrontarsi con possibilità diverse: un improbabile edificio, posto obliquamente sulla sinistra, riccamente ornato da nicchie con statue e da medaglioni dipinti, tra i quali la figura di Philippine, *in carne ed ossa*, crea un contrasto quasi di fiaba, mentre lo sfondo, diviso in due dal muro di cinta e aperto sugli edifici cittadini, ha tutto il sapore di una veduta realistica.

I personaggi – Ferdinando a cavallo, con il suo seguito; una donna e i suoi bambini, casuali ma compresi testimoni dell'incontro – sono nettamente «ritagliati» all'interno del dipinto e sottolineano la loro presenza con gesti non privi di enfasi che conferiscono all'intera vicenda, al di là della narrazione, un ben preciso taglio epico.

Le soluzioni formali molto particolari, come lo spazio contratto, la definizione lineare sem-

plificata e i colori campiti in gamme vivacissime quasi si trattasse di una miniatura in grande, possono far pensare alla pittura dei primi Nazareni tedeschi, in particolare allo Pforr dell'*Ingresso di Rodolfo d'Asburgo a Basilea*. In realtà il riferimento più puntuale è rappresentato dagli affreschi storici di Giovanni De Min, quali gli episodi dalla *Gerusalemme liberata* e dall'*Orlando Furioso* con cui proprio tra il 1824 ed il 1825 egli decorava gli ambienti del palazzetto Gaudio a Padova, dove Giustiniano si trovava per attendere agli studi giuridici trascurati appunto per la pittura appresa sotto la guida del bellunese.

s.s.p.

Bibliografia: GEROLA, 1930, fig. 60; COSTA, in «Studi trentini di scienze storiche», IX/1931, pp. 60-63; RASMO, Bolzano, 1980, pp. 189-191; Id., 1982, p. 371.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Sant'Ambrogio che vieta all'imperatore Teodosio
l'ingresso nel Duomo di Milano, 1830 ca.

Disegno su carta preparata a matita, inchiostro,
acquerello bruno rialzato a biacca, cm. 71x122

Milano, collezione privata

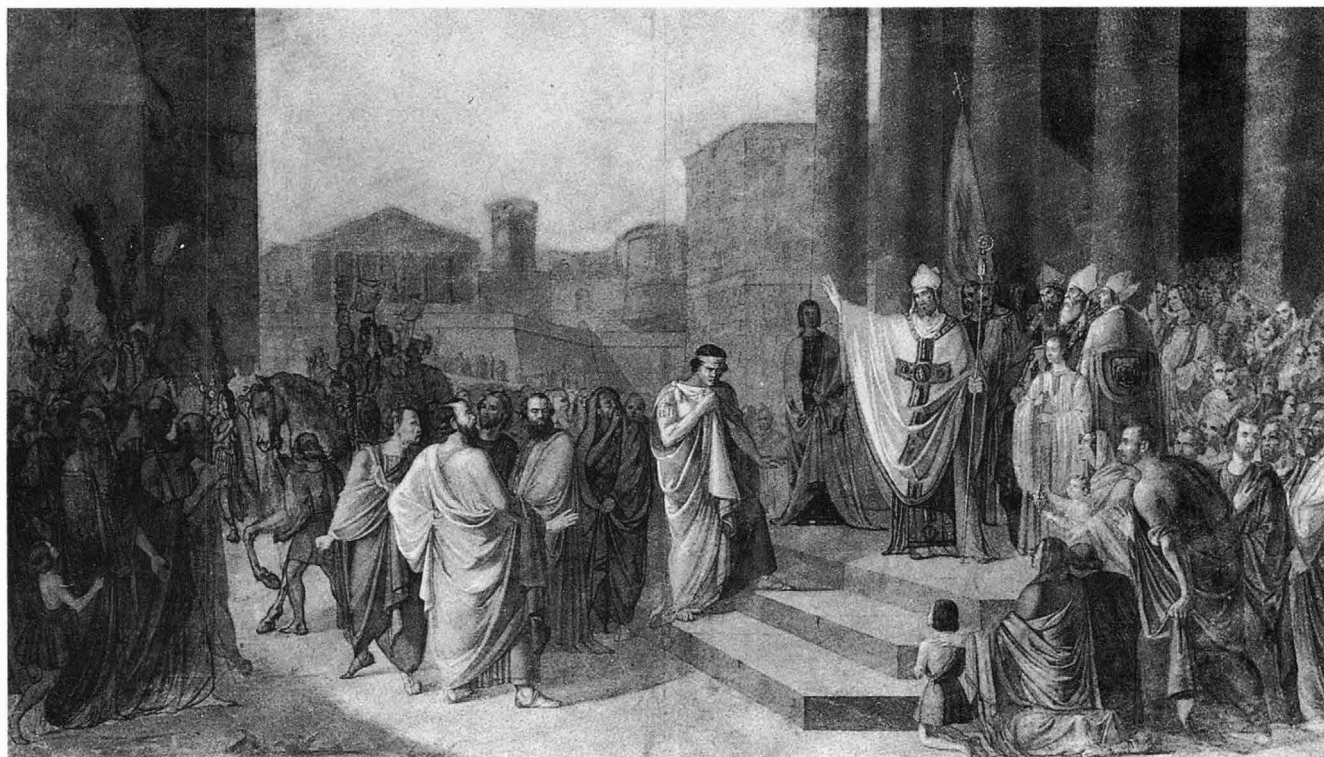
Il cartone, di cui non è stata recuperata la provenienza, dovrebbe costituire un progetto alternativo per il dipinto eseguito su commissione di Gian Giacomo Mellerio e rintracciato dallo Stolzenburg nel Museo Diocesano di Bressanone (si rimanda alla scheda relativa in questo stesso catalogo).

Il disegno, molto rifinito e che presenta brani di sicura qualità e tali che ne confermerebbero l'attribuzione al Craffonara, propone una risoluzione dell'insolito tema completamente differente, a parte il taglio compositivo e gli atteggiamenti di alcuni personaggi, rispetto alla redazione dipinta. Oltre la maggior complessità della scena ed il maggior numero di figure, che dovettero cedere il passo ad una soluzione più semplice, va notata la rievocazione molto più precisa della

Milano romana, nella descrizione architettonica dello sfondo, ed una più attenta definizione dei costumi, soprattutto nelle vesti del santo e dei prelati che lo circondano. Particolarmente raffinata, ottenuta attraverso un sapiente uso della biacca, appare la definizione di fisionomie e caratteri, con una felicità di resa che in molti tratti del discontinuo disegno (a volte, cosa non insolita in Craffonara e presente anche nella versione pittorica, le anatomie appaiono un po' tirate via) rivela il riferimento a quegli antichi maestri da lui studiati nelle raccolte romane.

f.m.

Bibliografia: inedito.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Sant'Ambrogio che vieta all'imperatore Teodosio

l'ingresso nel Duomo di Milano, 1830 ca.

Olio su tela, cm. 188x267,5

Bressanone, Museo Diocesano

L'opera, di cui si era smarrita la paternità, è stata identificata e pubblicata da Andreas Stolzenburg, il quale per via di evidenti indizi formali ha creduto di ravvisarvi il dipinto di analogo soggetto commissionato verso il 1830 al Craffonara, grazie alla intermediazione dell'amico comune Antonio Rosmini, dal nobile milanese Gian Giacomo Mellerio. L'incursione, che rimane un caso isolato del pittore trentino nella tematica storica e la scelta di una vicenda assolutamente insolita al repertorio ormai molto vasto del genere, si può spiegare con le sollecitazioni rosminiane e con le inclinazioni del collezionista. Egli dopo importanti commissioni al Canova, al suo allievo de Fabris e a due protagonisti della scena artistica milanese, Palagi e Diotti, che avevano eseguito per lui due dipinti storici destinati allora a far epoca come *La visita di Carlo VIII a Gian Galeazzo Sforza morente nel castello di Pavia* (1822) e *La corte di Ludovico il Moro* (1823), aveva infatti deposto le sue ambizioni mecenazie

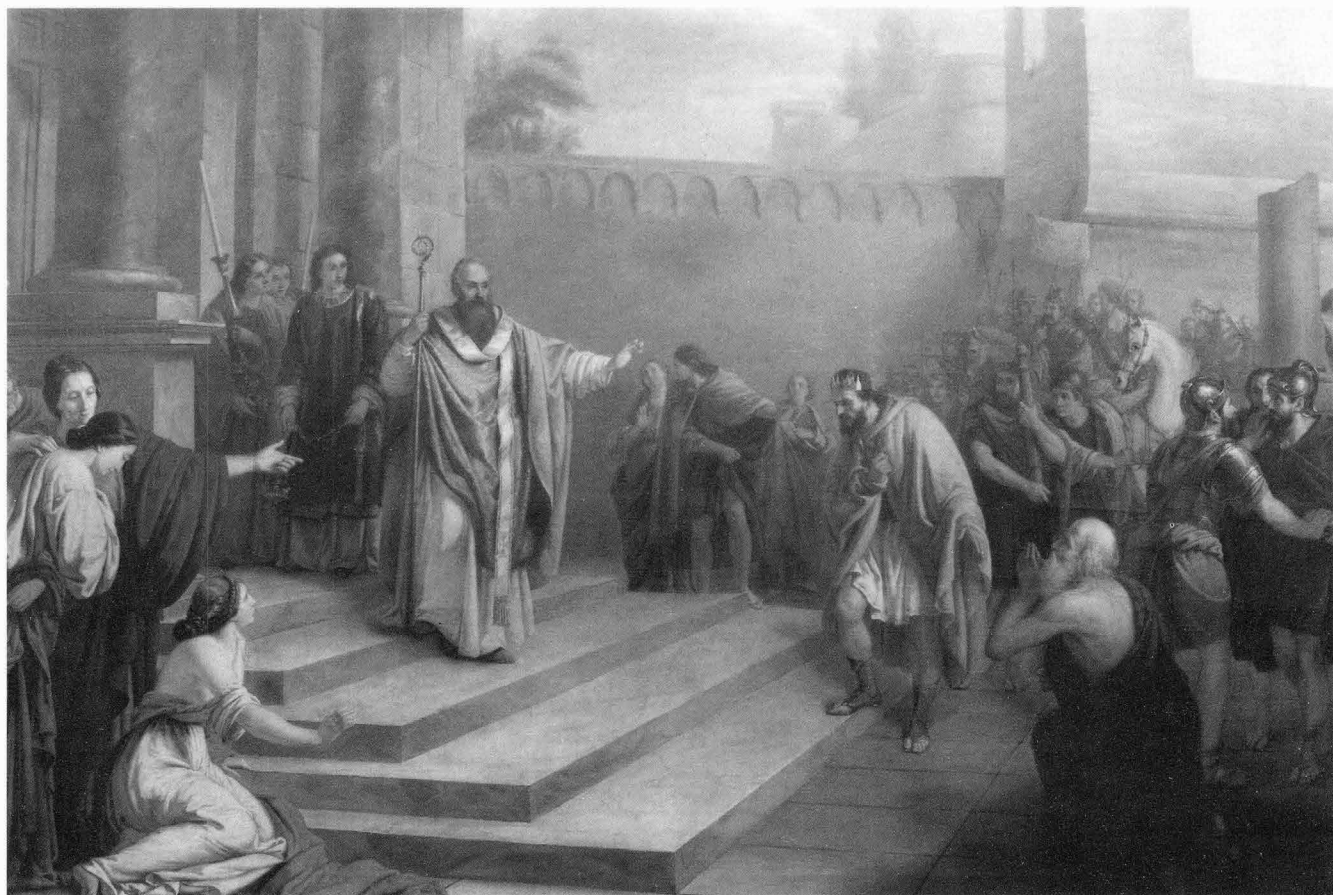
per dedicarsi ad iniziative filantropiche a sostegno pure delle attività di Rosmini.

Tanto al filosofo, quanto al conte, entrambi legati alla cerchia manzoniana, doveva interessare l'interpretazione di questo episodio storico relativo alla delicata sfera dei rapporti tra i due poteri, problematica che proprio l'*Adelchi* e le questioni di storia longobarda avevano riportato d'attualità. Condizionato dalla propria cultura accademica e dalla scarsa dimestichezza col genere, Craffonara rivela tutto il suo impaccio di fronte al complesso impianto richiesto dal quadro storico, alle sue esigenze di resa degli ambienti e dei costumi. Quando ormai i pittori più aggiornati perseguivano la linea di una precisa restituzione filologica, colpisce nel dipinto di Craffonara la convenzionale genericità dello sfondo architettonico, degli abiti e sin delle fisionomie. Mentre l'impaginazione della scena corale, ritmata secondo la consueta disposizione neoclassica nella sequenza dei personaggi allineati come in un bassorilievo

antico lungo la scalinata del tempio, risente del modello di Camuccini ancora molto seguito a Roma. L'aggruppamento poi delle figure, risolte nelle consuete pose accademiche, e la solenne gestualità conferiscono alla rappresentazione storica la suggestione senza tempo di una pala sacra. Un'opera tanto estranea alla cultura lombarda era fatalmente destinata a restare senza risonanza alcuna nella esigente scena artistica milanese. Ma anche l'informato abate loreto Luigi Polidori, divulgatore di Byron, descrivendo in una sua guida poetica pubblicata nel 1833 le opere d'arte raccolte dal Mellerio, non vi includeva il farraginoso ed un po' tetro dipinto, che forse non era neanche più lì durante la visita nel 1962 di Mario Praz alla villa passata ai della Somaglia, da cui aveva ricavato vivaci impressioni restituite nelle pagine svagate de *I volti nel tempo* (1964).

f.m.

Bibliografia: STOLZENBURG, 1990, pp. 75-106.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Testa di Cristo 1825-1830

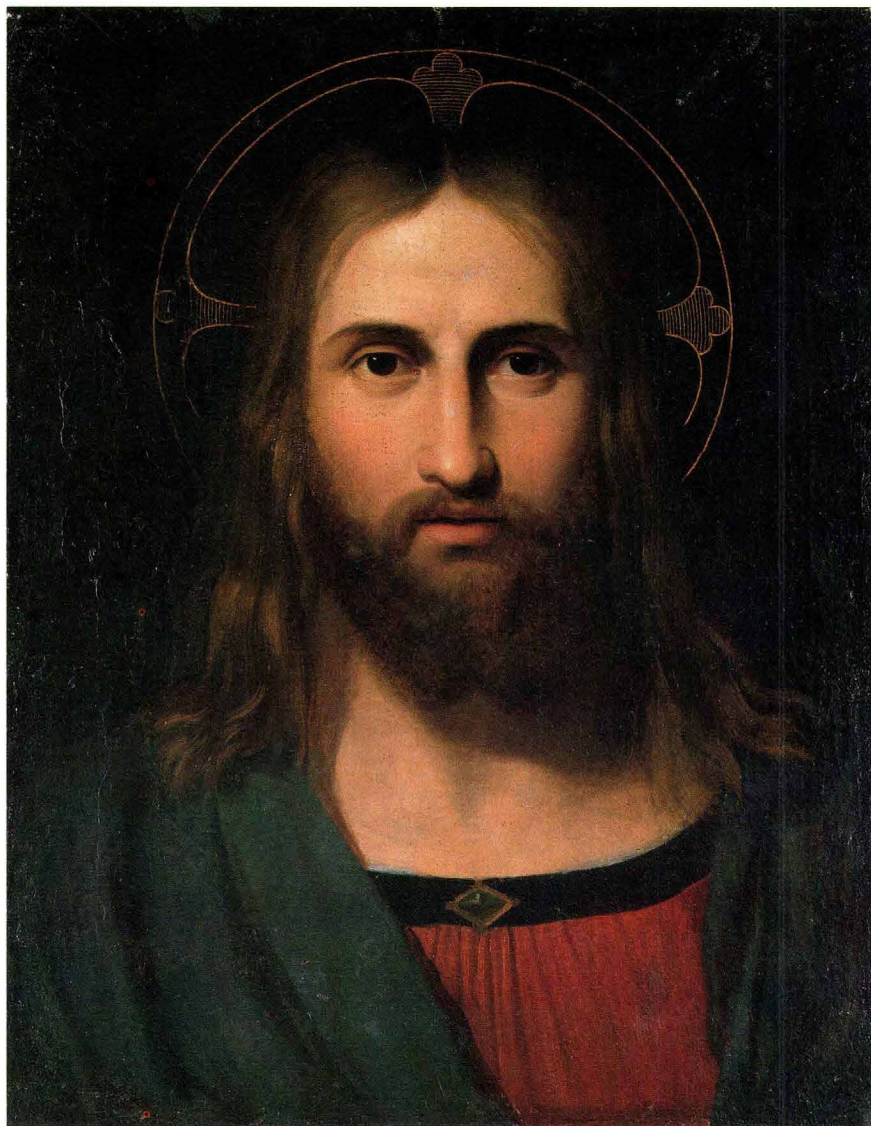
Olio su tela, cm 64 x 50

Trento, Museo Provinciale d'Arte

La bella testa di Cristo risale al periodo romano di Craffonara, e si avvicina ad opere come «La Pietà» del 1825, eseguita dall'autore a Roma e poi donata alla Parrocchiale di Riva, e al ritratto dell'amico Podestà per la purezza dei lineamenti e la preziosa stesura cromatica.

L'opera, nella definizione nitida dell'immagine racchiusa entro l'ovale preciso del volto, dimostra un'apertura del Craffonara, nell'ambito della pittura devozionale, verso il purismo accademico dell'Agricola.

Bibliografia: STOLZENBURG 1989, pp. 75-106.



STUDI DAGLI
ANTICHI MAESTRI

GIUSEPPE CRAFTONARA

I PIÙ CELEBRI QUADRI / DELLE DIVERSE SCUOLE ITALIANE / RIUNITE /
NELL'APPARTAMENTO BORGIA / DEL VATICANO / DISEGNATI E INCISI /
A CONTORNO / DA GIUSEPPE CRAFTONARA / PITTORE TIROLESE /
E BREVEMENTE DESCRITTI / DA G.A. GUATTANI / SEGRETARIO PERPETUO
E PROFESSORE D'ISTORIA, MITOLOGIA E COSTUMI IN S. LUCIA /
SEGRETARIO PERPETUO DELL'ACCADEMIA ROMANA DI ARCHEOLOGIA /
DELLA SOCIETÀ DEGLI ANTIQUARI DI LONDRA EC. EC.
IN ROMA MDCCCXX / NELLA STAMPERIA DE' ROMANIS - 1820

Quarantuno incisioni a bulino, mm 270x374,5; nel margine inferiore di ciascuna il nome dell'autore a sinistra, e «G. Craftonara dis. e inc.» a destra.

Nel frontespizio interno la dedica: «A Papa Pio VII da Antonio Testa e Giuseppe Craftonara».

Nel risguardo di copertina la dedica manoscritta: «Giuseppe Craftonara / Tirolese Pittore ed Incisore in Roma donò / a Sua Eccellenza il sig. Conte Giovanni / de Chotek Padre dell'attuale Sig. Governatore del Tirolo / 1821».

Riva del Garda, Museo Civico

In un testo manoscritto probabilmente redatto dal roveretano Maurizio Moschini intorno al 1826 si ricorda come il Craftonara, per ovviare alle difficoltà economiche nei primi anni del soggiorno romano, progettasse «di incidere a puro contorno» i quadri della Pinacoteca Vaticana: «opera che gli fece molto onore, che avendola dedicata al Santo Padre Pio VII, quando

glielo presentò n'ebbe per compenso di sua soddisfazione due medaglie, una d'oro e l'altra d'argento. Da quest'opera che fu molto stimata perché ben disegnata e ben incisa dal Craftonara egli ricavò molto guadagno, necessario per lui in que' momenti di critica sua situazione» (Innsbruck, Archivio del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dip. 1104 Nr. 917-18).

Intenti di autopromozione presso i prestigiosi dedicatari e presso il mercato artistico romano interessato alle copie e ai repertori illustrati non furono dunque estranei alla pubblicazione; ma dopo la copia giovanile dello pseudo-Raffaello della rivaiana collezione Formenti (cfr. scheda relativa) e a soli due anni dal ben più consapevole confronto con la *Deposizione* Borghese, queste quarantuno tavole dovettero costituire l'occasione per verificare l'assimilazione del classicismo dei grandi maestri,

tenacemente perseguito con l'esperienza di studio negli ambienti accademici di Roma accanto a pittori quali Vincenzo Camuccini e Andrea Pozzi, e che nelle collezioni vaticane risultava comunque privilegiato.

Dopo due citazioni archeologiche (*Le nozze Aldobrandini* e *Le sei celebri incestuose*) i primitivi illustrati si limitano a due esempi eccentrici: la *Pietà* di Giovanni Bellini, allora attribuita a Mantegna, e una *Sacra Conversazione* di scuola veneta; al più consueto Angelico e ad una *Madonna e Santi* di Girolamo Genga attribuita al più noto Fra' Bartolomeo. I nuclei più cospicui sono costituiti dalle opere di Raffaello, cui devono aggregarsi i tre Perugino, i due Giulio Romano e i due Garofalo; e i dieci quadri che esemplificano il Seicento classico fra Bologna e Roma: Domenichino, Albani, Guido Reni, Valentin, Poussin e Andrea Sacchi.

Il Craffonara si rivela incisore attento a graduare il segno per rispettare le peculiarità linguistiche degli autori illustrati: si noti ad esempio l'impegno nel rendere i contrasti chiaroscurali nel Guercino, o il realismo nella *Deposizione* di Caravaggio; ma è soprattutto nella traduzione del pathos classicista che animava le grandi tele religiose secentesche che egli dimostra le sue capacità di sensibile interprete: quell'equilibrio tra convenienza delle forme e indagine degli affetti diveniva infatti, per l'ascendenza raffaellesca, straordinariamente affine alle ricerche del pittore tirolese che nell'urbinate aveva individuato, fino dai suoi esperimenti giovanili, un riferimento privilegiato.

b.c.

Bibliografia: ZANIBONI (1913), 1954, p. 18.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Madonna, 1822

Olio su tavola, cm 28,9 x 23,6

Riva del Garda, Museo Civico

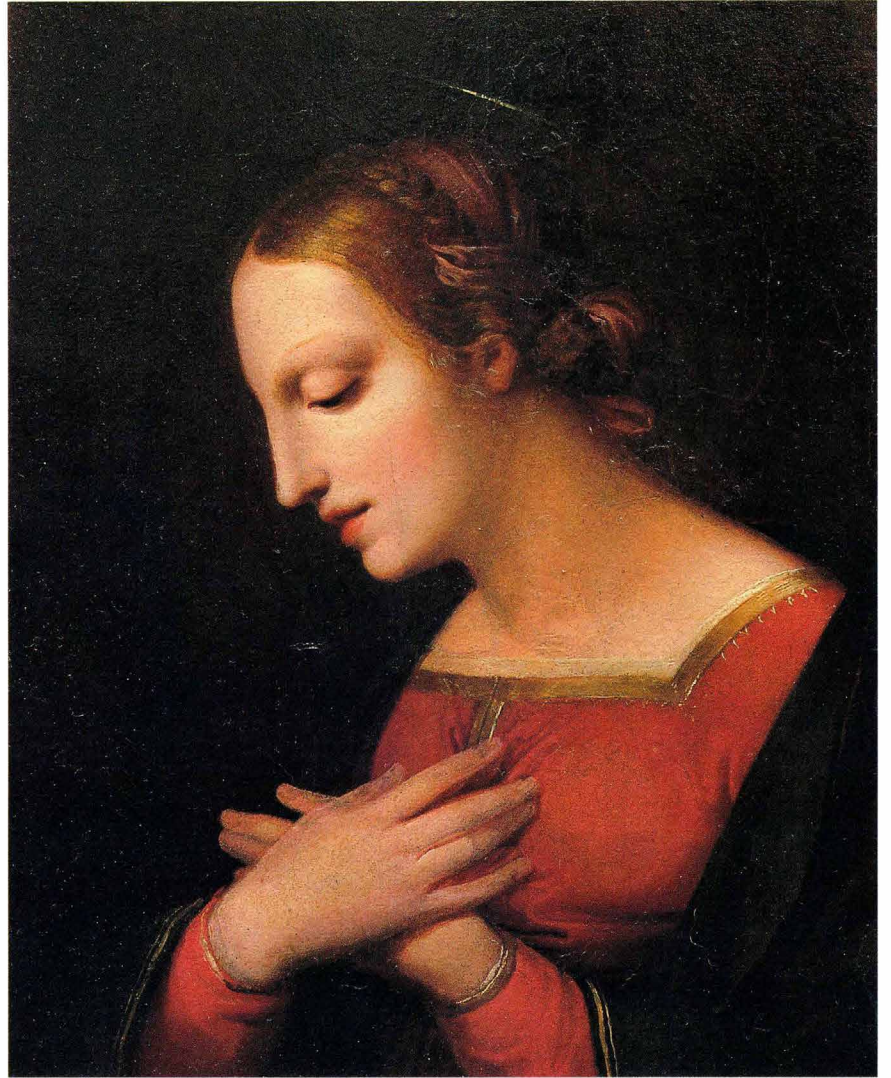
Sul verso etichetta di tela incollata sulla tavola con la seguente scritta: «Questa immagine di Maria vergine S.S. / fu dipinta da Giuseppe Craffonara per devozione di sua Madre nel / mese di Agosto del 1822 all'occasione: che venne da Roma per visitare: la stessa sua Madre dopo l'assenza di / anni 6: Memoria fatta da Pietro / Maratoli suo amico».

In questa Madonna, probabilmente uno dei primi dipinti originali eseguiti dall'artista, la derivazione da Raffaello risulta tanto evidente quanto generica, e potrebbe collegarsi, oltre che alle suggestioni acquisite durante lo studio delle opere di Raffaello nella Pinacoteca Vaticana alla consuetudine con stampe la cui circolazione era molto comune

nella Roma dei primi decenni dell'Ottocento, spesso pubblicate dalla Calcografia Vaticana diretta da Antonio Testa, amico del Craffonara che da lui aveva avuto un decisivo sostegno nella pubblicazione della Pinacoteca; si confronti per un esempio possibile l'incisione a bulino della *Madonna Niccolini* di Gaetano Simoncini (cfr. in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica*, Roma 1985, p. 191, XVII, n. 2).

b.c.

Bibliografia: inedito



GIUSEPPE CRAFFONARA

Madonna col bambino, 1826

Olio su tavola, cm 36 x 27,5

Firmato in basso a destra: «Craffonara f. Roma. 1826»

Rovereto, Musei Civici

L'arrivo da Roma del dipinto, commissionato da Vincenzo de Mancì di Rovereto, era segnalato il 27 febbraio 1827 dal «Messaggiere Tirolese» che ricordava l'ormai consolidata fortuna del Craffonara presso i suoi compatrioti, dopo che nel 1825 erano state esposte al pubblico, nel palazzo rivano del conte Formenti, la pala di San Vigilio per la chiesa di Stenico e l'*Addolorata* per la parrocchiale di Riva. Queste opere, che proponevano il pittore come uno degli interpreti più qualificati dei temi della pittura religiosa, favorivano una committenza privata che l'artista sapeva soddisfare con domestiche immagini di Vergini; proprio nel 1826, l'anno in cui firmava quest'opera per il de Mancì, egli inviava a Vienna un elenco delle opere eseguite a partire dal 1822 dove ricordava ben sei Madonne per collezionisti lombardi e tirolesi delle quali è attualmente nota solo questa di Rovereto, che risulta comunque esemplare per chiarire quali mediazioni potessero intervenire nel rapporto tra rielaborazioni del Craffonara e gli originali di Raffaello.

La composizione della *Madonna col velo* è una derivazione della celebre *Madonna di Loreto* (Chantilly, Musée Condé), che ai primi dell'Ottocento si identificava nella copia del Louvre, e la cui straordinaria fortuna è testimoniata dalle numerose incisioni e copie a partire dal secolo XVII (cfr. *La Madone de Lorette*, catalogo della mostra, Chantilly, Musée Condé, Les Dossiers du département des peintures, 19, Paris 1979; per la copia del Louvre cfr. *Raphael dans les collections françaises*, catalogo della mostra, Paris 1984, pp. 124-125). Erano così molto diffuse varianti diverse di questo tema: in rapporto al Craffonara è interessante segnalare, anche se molto antica, un'incisione di Pierre Daret (1604-1678) da una tavola perduta del francese Jacques Blanchard, per l'analogia variante, rispetto all'originale raffaellesco, del bambino che dorme in una cesta anziché tendere le braccia nel risveglio verso la madre, dal giaciglio su cui è disteso; e che potrebbe essere il prototipo di una serie di derivazioni analoghe (cfr. *La Madone de Lorette*, cit. p. 44-45).

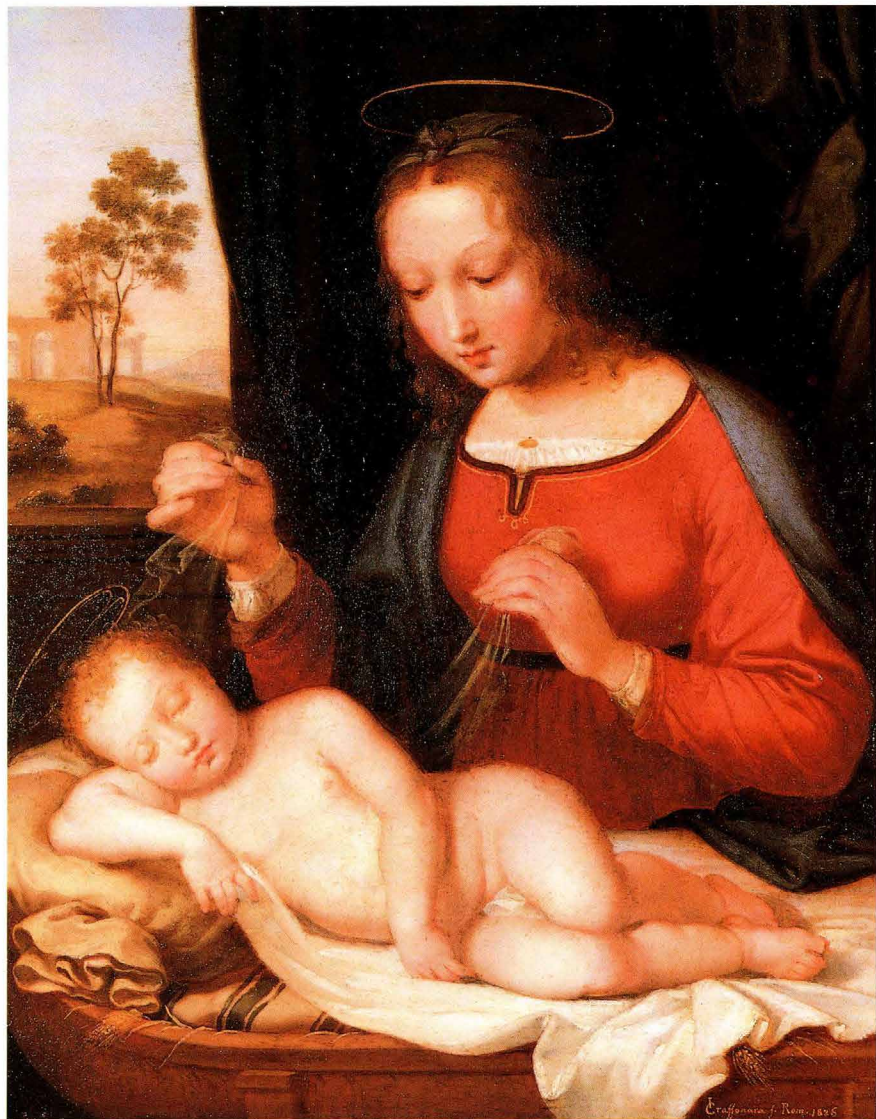
Il tema della madre che alza il velo sopra il bambino si combina poi con altre citazioni: *La Belle Jardinière* (Paris, Louvre) per il volto della Vergine e la sigla dello scollo profilato nella veste, *La Vierge au voile* o *La Vierge au diadème bleu* (Paris, Louvre) per lo sfondo di paese con le rovine classiche e, ancora, per il bambino addormentato.

Anche per *La Vierge au diadème bleu* è testimoniata un'ampia fortuna agli inizi del secolo XIX, e proprio all'incisore romano Antonio Banzo (1777-1859), attivo anche per la Calcografia Vaticana, si deve sia la replica della famosa incisione settecentesca di Auguste Boucher Desnoyers (1779-1857), sia l'incisione di una variante in cui la fisionomia della Vergine si avvicina alla Madonna del Craffonara (cfr. *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica*, Roma 1985, p. 193, XXIII, nn. 5-7).

b.c.

Bibliografia: «MT» 1826, ZANIBONI (1913) 1954, p. 41; STOLZENBURG 1989, 18, 25.

P. Daret (1604-1678) da J. Blanchard,
Madonna col Bambino, Paris, Bibliothèque
Nationale.



GIUSEPPE CRAFTONARA

Madonna del velo, 1833

Olio su tavola, cm 78,2 x 65

Firmato in basso al centro: «S. Craffonara p. 1833»

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Il bambino giace nudo in una culla di legno, le membra abbandonate in un sonno profondo, il corpo appoggiato su di un fianco e rivolto allo spettatore. La Madonna, silente, lo veglia ed è colta nell'atto di coprirlo con un velo trasparente. Sullo sfondo un pesante tendaggio di stoffa verde si apre, di lato, su di un paesaggio agreste con rovine classiche. La luce illumina la scena proveniente da sinistra; si posa sulle rovine, sul volto e sul busto del bambino, su di una cocca del lenzuolo ai suoi piedi, sfiora la fronte della Madonna, lasciando il resto della scena in discreta penombra. Il cielo si tinge nel rosa di un sereno tramonto.

Anche qui come nella Madonna sotto il palmizio un particolare, discreto ma intenso, di natura

morta: il cuscino del bimbo, il lenzuolo sollevato per caso su di un materasso di tela bianca a strisce blu, una spiga di grano che spunta dalla culla.

La Madonna del velo, tema che il Craffonara affronta più volte (è documentata una redazione del 1826 per Vincenzo de Manci di Rovereto, viene ripreso nel tondo ad affresco in casa Bettinazzi a Riva) deriva la propria iconografia da una Sacra Famiglia, eseguita nel 1511-12 da Raffaello, il cui originale è andato perduto, ma che risulta ampiamente conosciuto tramite copie del tempo.

Il dipinto fu eseguito per Don Francesco Craffonara, parente dell'autore e canonico della cattedrale di Bressanone, che lo destinò per lascito testamentario,

già nel 1849, al Ferdinandeum di Innsbruck.

Nel riprendere, a sette anni di distanza dalla prima versione per Vincenzo de Manci, il tema della Madonna del velo, Craffonara amplia notevolmente le dimensioni, rende più preziosa la stesura pittorica ed attenua i richiami all'iconografia raffaellesca nella figura della vergine, qui più vicina ad alcuni profili finemente segnati del Garofalo.

Per le due repliche conservate al Museo Civico di Riva del Garda si confrontino le schede relative in catalogo.

s.s.p.

Bibliografia: ZANIBONI (1913), 1954, pp. 18-19.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Madonna col bambino, 1833 ca.

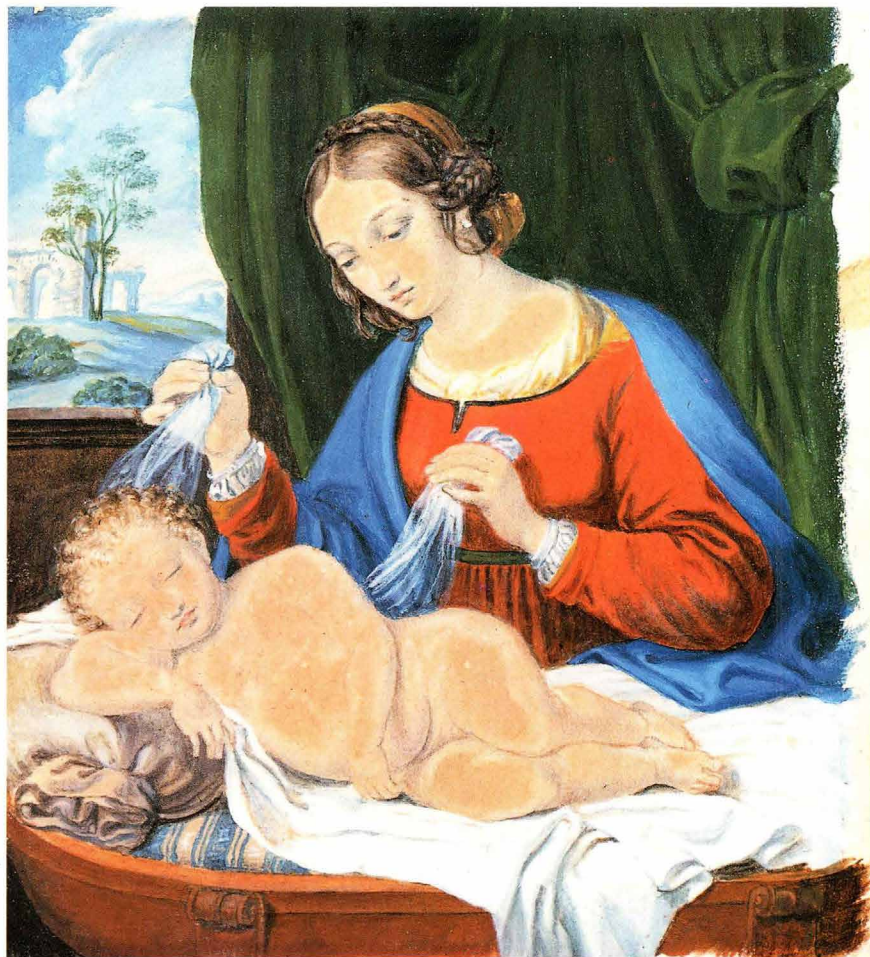
Acquerello su cartoncino, cm 12 x 10,6

Riva del Garda, Museo Civico

La piccola miniatura replica la Madonna del Ferdinandeum di Innsbruck; il corpo del bambino, il volto e lo scollo della Vergine, risultano purtroppo alterati da una pesante ridipintura eseguita nel corso di un restauro degli anni Sessanta.

b.c.

Bibliografia: inedito.



GIUSEPPE CRAFTONARA

Madonna col bambino, 1836

Affresco staccato su tela, cm 120

Riva del Garda, collezione privata

L'affresco proviene dalla facciata della casa del pittore che l'aveva dipinto come ex-voto dopo l'epidemia di colera che nel 1836 aveva colpito la città di Riva.

b.c.

Bibliografia: ZANIBONI (1913), 1954, p. 29.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Madonna col bambino

Matita su carta, cm 22,9 x 18,6

Trento, Museo Provinciale d'Arte

L'analogia del ductus grafico, attento ai valori chiaroscurali piuttosto che alla definizione delle forme, collega il disegno di Trento alla miniatura di Riva, purtroppo compromessa, nello sfondo e nel manto, da estese ridipinture nel corso di un restauro degli anni Sessanta.

I due fogli si pongono su una linea di chiara ascendenza rafaellesca, che risolve le iconografie delle Madonne col bambino



GIUSEPPE CRAFTONARA

Madonna col bambino

Miniatura ad acquerello su pergamena, cm 13,7 x 10,5
Riva del Garda, Museo Civico

in una pacata naturalezza di gesti ed espressioni; la dolcezza della devota descrizione avvicina soprattutto il disegno ai toni della grafica minardiana, che può costituire anche un riferimento cronologico per collocare le due opere intorno alla metà degli anni Venti.

b.c.

Bibliografia: inedito



GIUSEPPE CRAFFONARA

Madonna «Refugium peccatorum», 1828 ca.

Olio su legno, cm 164 x 100

Rovereto, collezione privata

La tavola, eseguita per la cappella neogotica del giardino Bridi intorno al 1828, deriva dalle due pale d'altare di Raffaello più fortunate agli inizi del sec. XIX: *La Madonna Sistina*, che fu ampiamente riprodotta dopo il trasferimento da Piacenza a Dresda nel 1754, cui rimandano l'impostazione frontale della Vergine e la soluzione del manto; e *La Madonna di Foligno* della Pinacoteca Vaticana, incisa dal Craffonara stesso, dalla quale è ripresa la forma semicircolare dell'inquadratura e l'idea del coro degli angeli, per cui si può comunque citare anche lo sfondo della *Santa Cecilia* di Bologna, non

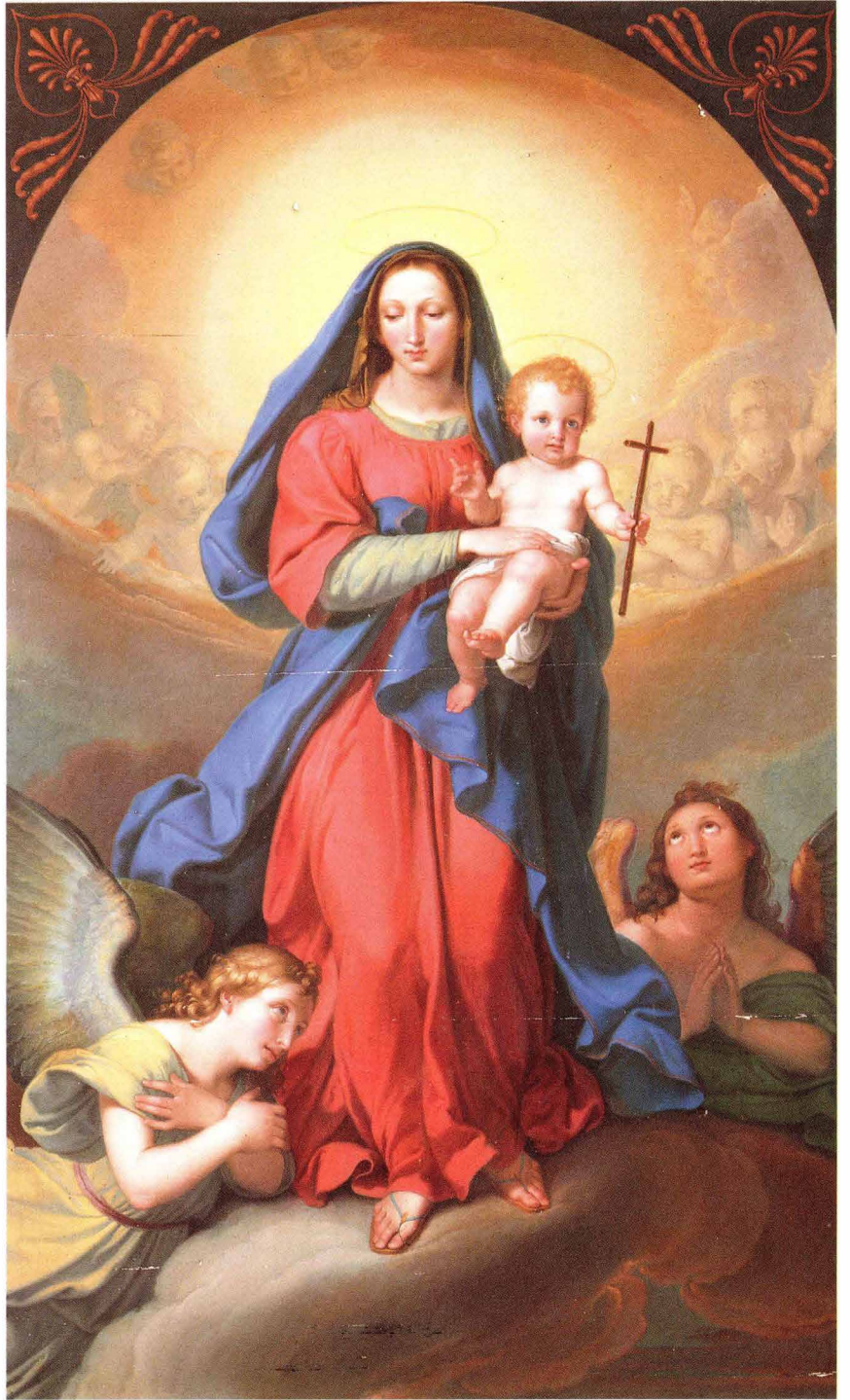
estranea forse alla fisionomia dell'angelo sulla destra; mentre per lo sguardo abbassato della Vergine risulta pertinente il confronto con la *Madonna del Granduca*, che Craffonara rielaborò anche nella *Madonna col Bambino*, già in collezione Candelperger (cfr. Zaniboni, 1954, p. 41). Come già nella *Madonna* per Vincenzo de Manci, di due anni precedente, anche in quest'opera il Craffonara conferma la sua predilezione per un'*ars combinatoria* dagli originali raffaelleschi a comporre equilibrate immagini sacre.

Alla sistemazione del giardino Bridi l'artista aveva già collabo-

rato nel 1825, affrescando la cupola del Tempietto dell'Armonia dedicato a Mozart. In quell'occasione egli aveva accordato il suo linguaggio al garbato neoclassicismo dell'architettura e dell'iconografia; ora invece il legame con la soluzione neogotica della cappellina risulta ignorato nella scelta di riferimenti al Raffaello maturo, che escludeva una lettura alternativa di quell'artista in direzione primitiva.

b.c.

Bibliografia: ZANIBONI (1913), 1954, p. 41.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Madonna sotto il palmizio, 1830

Olio su tela, cm. 49,6 x 36,5

Firmato e datato in basso a sinistra: «Craffonara f. 1830»

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

La piccola tavola è incentrata attorno alla figura della Madonna inginocchiata che adora il Bambin Gesù, adagiato su di un giaciglio e rivolto, a braccia aperte, verso la madre. A sinistra, sullo sfondo, S. Giuseppe legge un libro. Gli si contrappone, dall'altro lato, l'asinello a testa china. Tra le due figure il culmine di una piramide e una palma rigogliosa accanto ad altra, lussureggiante, vegetazione. Il Craffonara ha quindi utilizzato un'iconografia mista, inserendo l'Adorazione del Bambino entro lo scenario proprio del Riposo durante la fuga in Egitto, con riferimento ad un passo dei vangeli apocrifi «...una palma si piegò ed offrì i suoi frutti» (vangelo dello pseudo Matteo, cap. 20).

Inserita con il numero 24

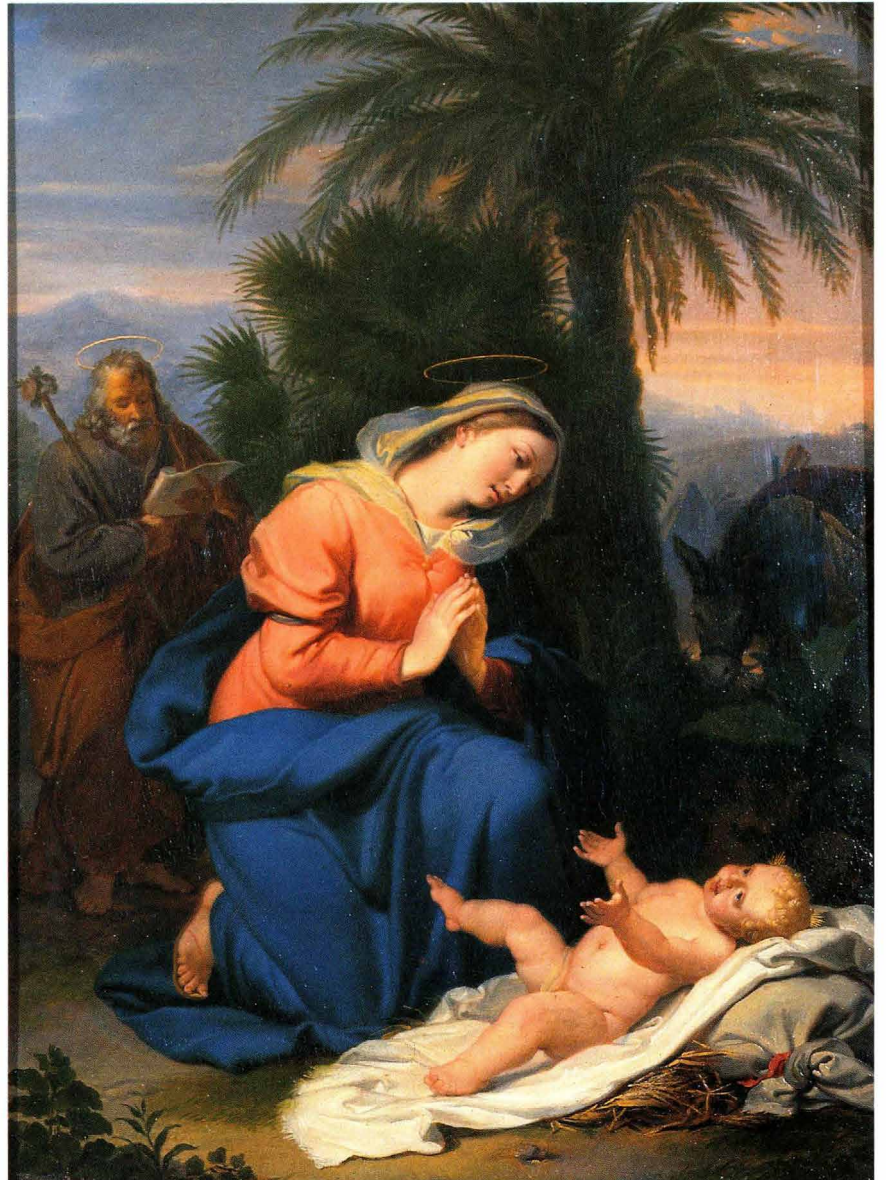
nell'elenco ristretto delle opere dell'artista, compilato dal cugino Francesco per essere sottoposto alla commissione del Ferdinandeum, venne venduto a quel museo nel 1838. Proprio l'indicazione che compare in quell'elenco ne permette l'identificazione con la parte centrale del trittico, commissionato dal conte Padulli di Milano all'artista, sulle cui antine avrebbero dovuto essere ritratti i figli del committente. Poiché il Craffonara, dopo aver terminato, nel febbraio del 1830, la tavola centrale, non aveva più posto mano alle parti laterali, il conte Padulli provvide nel 1835 alla restituzione dell'opera chiedendo l'esecuzione di un nuovo trittico.

Se la composizione del dipinto può sembrare convenzionale nel-

la figura della Madonna adorante, bloccata dallo sfondo che serra il gruppo centrale entro uno spazio angusto, l'esecuzione raggiunge, soprattutto nei brani di natura morta, risultati eccellenti. Il cuscino su cui appoggia il bambino, la paglia ammucchiata al suo lato, il lenzuolo frangiato che lo ricopre, il velo della Madonna, cangiante tra il bianco ed il verdino, mostrano una pennellata veloce, quasi pastosa e con tutta la freschezza dell'abbozzo, su di una superficie peraltro perfettamente levigata.

s.s.p.

Bibliografia: Fünfzehnter Jahresbericht von dem Verwaltungsanschusse, in «Zeitschrift des Ferdinandeums» V/1839, pp. I - LVI, in partic. p. XVIII. E. ZANIBONI, (1913) 1954, p. 30. G. AMMAN, M. SCHEIDER, 1985, p. 34.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Madonna con Bambino, 1823-25

Olio su tela, cm 50 Ø

Ginevra, collezione privata.

La Madonna con Bambino di cui esiste una replica presso il Museo Provinciale d'Arte di Trento, proviene dalla collezione Malacarne e può pertanto ricollegarsi alla produzione degli anni '20, periodo in cui il Craffonara manteneva ancora saldi legami con il suo mecenate veronese. L'epoca viene confermata anche da riscontri stilistici con le prime opere di derivazione raffaellesche eseguite dall'autore.

Bibliografia: inedito.



**ASPETTI DELLA
CULTURA FIGURATIVA
IN TRENTINO-ALTO ADIGE**

GIUSEPPE CRAFTONARA

San Vigilio in gloria, 1825

Olio su tela, cm 234 x 170

firmato e datato «Ios. Craffonara F. Rom. 1825»

Stenico, chiesa di S. Vigilio

La documentazione d'archivio pubblicata dal Chini (1987) consente di precisare che la pala venne allogata al Craffonara il 12 settembre 1822 e consegnata tre anni dopo, il 21 settembre 1825. La commissione come si legge nel contratto stipulato fra la comunità di Stenico e il pittore, mirava a sciogliere un voto pubblico pronunciato dagli abitanti del luogo per scongiurare una calamità naturale. La scena con il gruppo familiare, il carro con accanto i buoi sgiogati; il pastore tra il suo gregge e, in lontananza, il castello che domina il paesaggio, riproduce uno schema consueto nell'iconografia votiva con gli offerenti che invocano la protezione dei santi affinché cessi la malattia del bestiame.

L'esecuzione del dipinto si colloca in un momento molto importante della carriera romana del pittore: è l'epoca in cui si

fanno frequenti i contatti con Joseph Anton Koch, con la colonia dei pittori austriaci e si moltiplicano le occasioni d'incontro (mancate) col gruppo dei Nazareni; sono anche gli anni in cui a Tommaso Minardi viene conferita la cattedra di disegno presso l'Accademia di San Luca (1822), dove il pittore rivano stava ancora svolgendo i suoi studi grazie a una sovvenzione governativa. Ciononostante la vicenda romana di Craffonara si sviluppa al margine della pittura moderna (come chiarisce Fernando Mazzocca nel suo saggio in catalogo), salvo moderate aperture in direzione purista.

Nella pala di Stenico, ancora una volta, l'esemplarità di Raffaello, attraverso la varietà di attitudini compendiate nella *Trasfigurazione* vaticana (incisa, com'è noto, dal Craffonara qualche anno prima, nel 1820, per il volume curato da Giuseppe An-

tonio Guattani, *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'appartamento Borgia in Vaticano*), si offre come modello da scomporre e riordinare in una figurazione inedita. Il complicato gioco dei panneggi, unito alla sontuosità del colore, doveva creare un vivace contrasto con la grande sobrietà formale della coeva pala dell'*Addolorata*, allorché i due dipinti, prima di giungere alle rispettive destinazioni, furono esposti in Palazzo Formenti a Riva del Garda, dove il 10 settembre 1825 il pittore Pietro Canella, primo maestro del Craffonara, vedendoli ne elogio i meriti sul «Messaggiere Tirolese».

e.m.

Bibliografia: ZANIBONI, (1913) 1954 pp. 30, 63-64; 420; CHINI, 1987, pp. 85-88; STOLZENBURG, 1989, p. 17; CHINI, 1991, pp. 99, 100, 107.



GIUSEPPE CRAFFONARA

S. Caterina, 1827

Olio su tela, cm 190 x 109

Calliano, chiesa di S. Lorenzo

IL dipinto viene ricordato dal Craffonara in una lettera al Bridi del 1827, e successivamente, nel 1828, è commentato sul «Messaggiere Tirolese» insieme all'altra pala di S. Caterina, dipinta nel 1828 dall'autore per la chiesa dei Cappuccini a Rovereto.

Eseguita a Roma, viene esemplata dal Craffonara su modelli raffaelleschi, in particolare ricorda la S. Caterina della National Gallery di Londra.

La Santa, in posizione genuflessa, volge lo sguardo agli angioletti che portano la corona del martirio e un vessillo con la scritta: «VENI SPONSA CHRISTI ACCIPE CORONAM».

Dal XIV secolo, infatti, alla leggenda del Martirio di S. Caterina si trova unita, nella lettera-

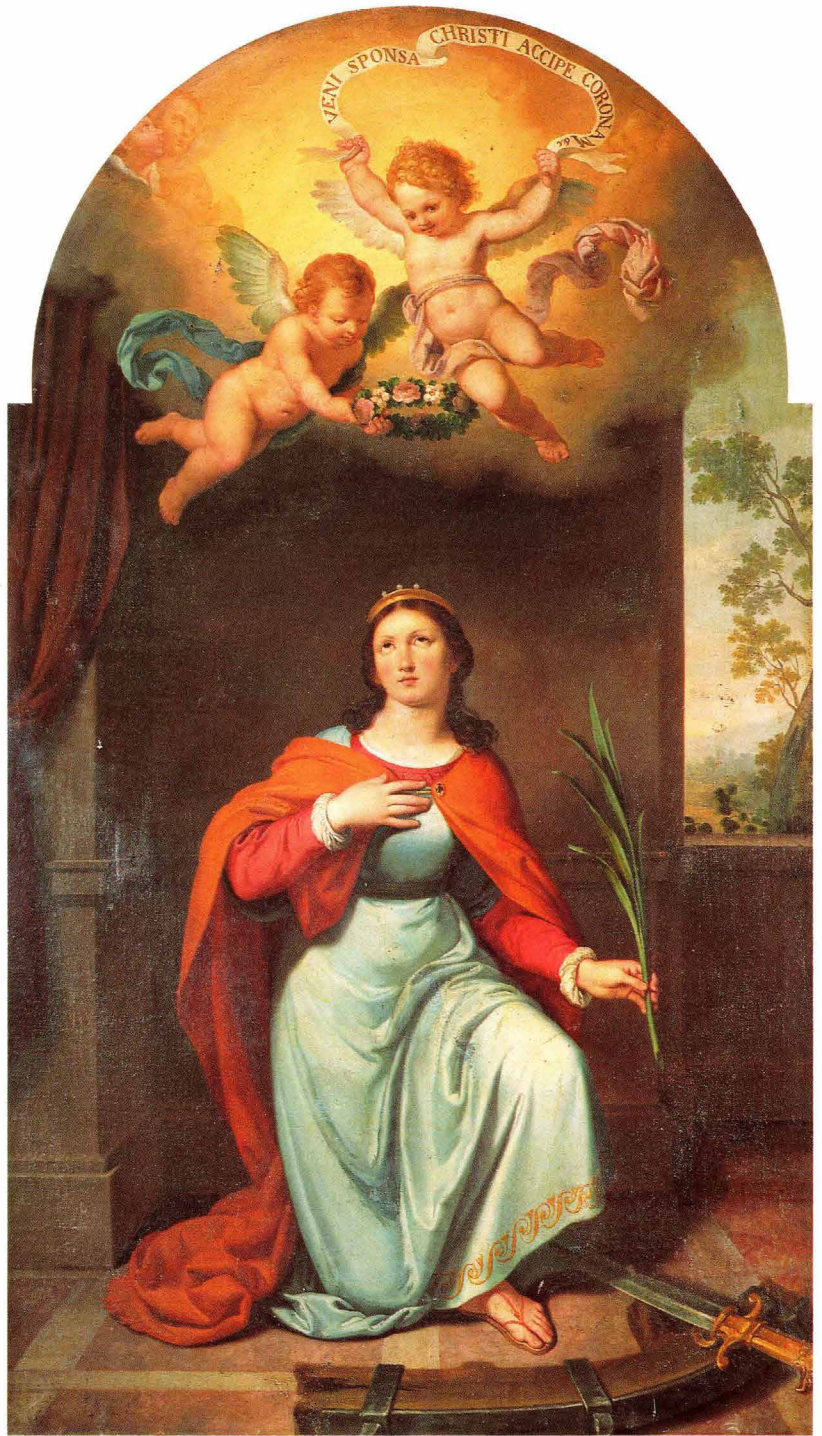
tura e nell'arte, la storia della sua conversione e dello sposalizio mistico con Cristo.

La martire è descritta secondo l'iconografia tradizionale che mostra ai suoi piedi come simboli del supplizio la ruota e la spada. La ruota spezzata in particolare diventa il simbolo più caratteristico, in quanto, costruita apposta per la sua uccisione, al momento dell'uso, per intervento divino si ruppe causando la morte dei pagani.

In questo senso la ruota rappresenta pertanto anche la vittoria della Santa sui suoi carnefici.

m.b.

Bibliografia: ZANIBONI (1913) 1954, p. 20-41; WEBER 1933, 1977, ad vocem; PASSAMANI 1984, 568.



GIUSEPPE CRAFTONARA
Lo Sposalizio Mistico di S. Caterina, 1828
Olio su tela, cm 305 x 203
Rovereto, chiesa dei Cappuccini

All'interno di un ambiente architettonico di gusto classicheggiante si colloca la rappresentazione con lo *Sposalizio mistico di S. Caterina*. La Santa è raffigurata in ginocchio mentre offre il giglio, simbolo della purezza, a Gesù, proteso nel riceverlo. La Madonna che tiene in braccio il Bambino affiancata da due Angeli, inginocchiati ai suoi piedi con espressione adorante, poggia su soffici nuvole popolate da figure di cherubini.

Al centro l'ampia apertura paesaggistica inquadrata dalla grande finestra, lascia intravedere la città di Alessandria, luogo della morte di S. Caterina.

Il calcolato ritmo compositivo, le superfici cromatiche niti-

damente definite, la pacata serenità dell'insieme svuotano l'iconografia di qualsiasi elemento drammatico, lasciando a testimonianza del martirio subito solo la ruota spezzata e la spada del carnefice.

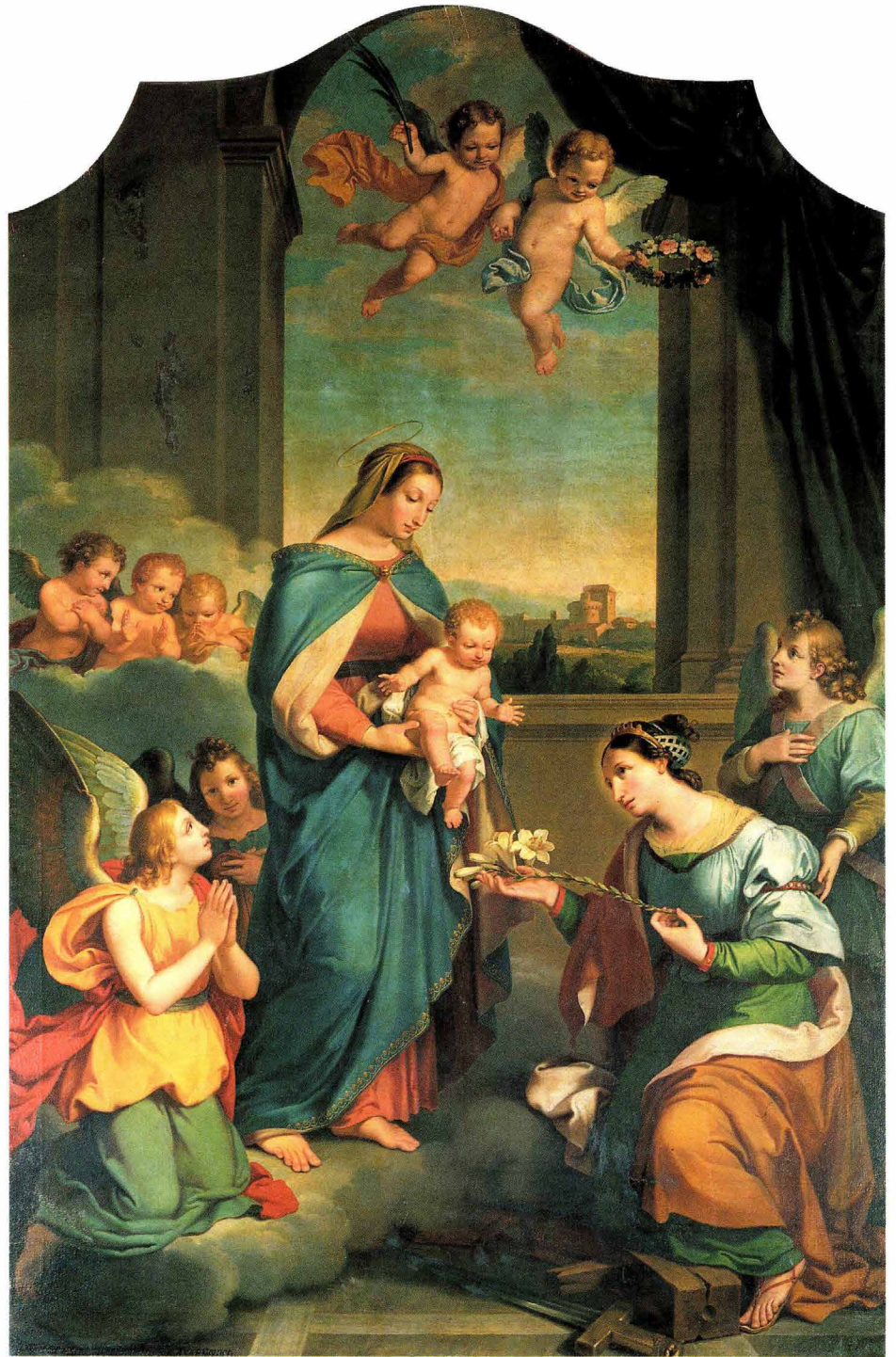
«...Quella ridente tranquillità che rasserena e bea le menti celesti, quella compostezza, quel raccoglimento, che sì bene si addice ad una sacra rappresentazione e che quasi nelle sole antiche pitture del secolo XV e XVI troviamo e ammiriamo, l'ha il Sig. Craffonara fatta sua propria e in questo lavoro trasfusa...». Così commenta il *Messaggero Tirolese*, nel 1828, dopo la collocazione del dipinto, eseguito su commissione del Padre

Guardiano, Celestino da Sarnonico, nell'Altare Maggiore della Chiesa dei Cappuccini.

La frase, tolta dal più ampio articolo del giornale dell'epoca bene intuisce le intenzioni del pittore che, mai come in questo dipinto, riesce a cogliere e ripetere in un'immagine altamente suggestiva, l'equilibrio rinascimentale.

m.b.

Bibliografia: «MT», 1828; PUECHER - PASSAVALLI 1844, p. 64; PERINI 1852, p. 447; AMBROSI 1883 p. 152; BRENTARI 1891, p. 83; ZANIBONI (1913) 1954, pp. 20-41; ROSSARO 1934, p. 23-24; EMERT 1939, p. 104; WEBER 1977, p. 109; PASSAMANI 1894, p. 568; STOLZENBURG 1989, p. 19-25.



GIUSEPPE CRAFFONARA

L'Assunzione, 1829-30 ca.

Olio su tela, cm 39 x 27

Trento, Museo Provinciale d'Arte

Il piccolo dipinto, rappresenta con leggere varianti, uno studio preparatorio della pala dedicata all'Assunta, realizzata dal Craffonara nel 1830 per la Chiesa di S. Maria Assunta a Riva del Garda.

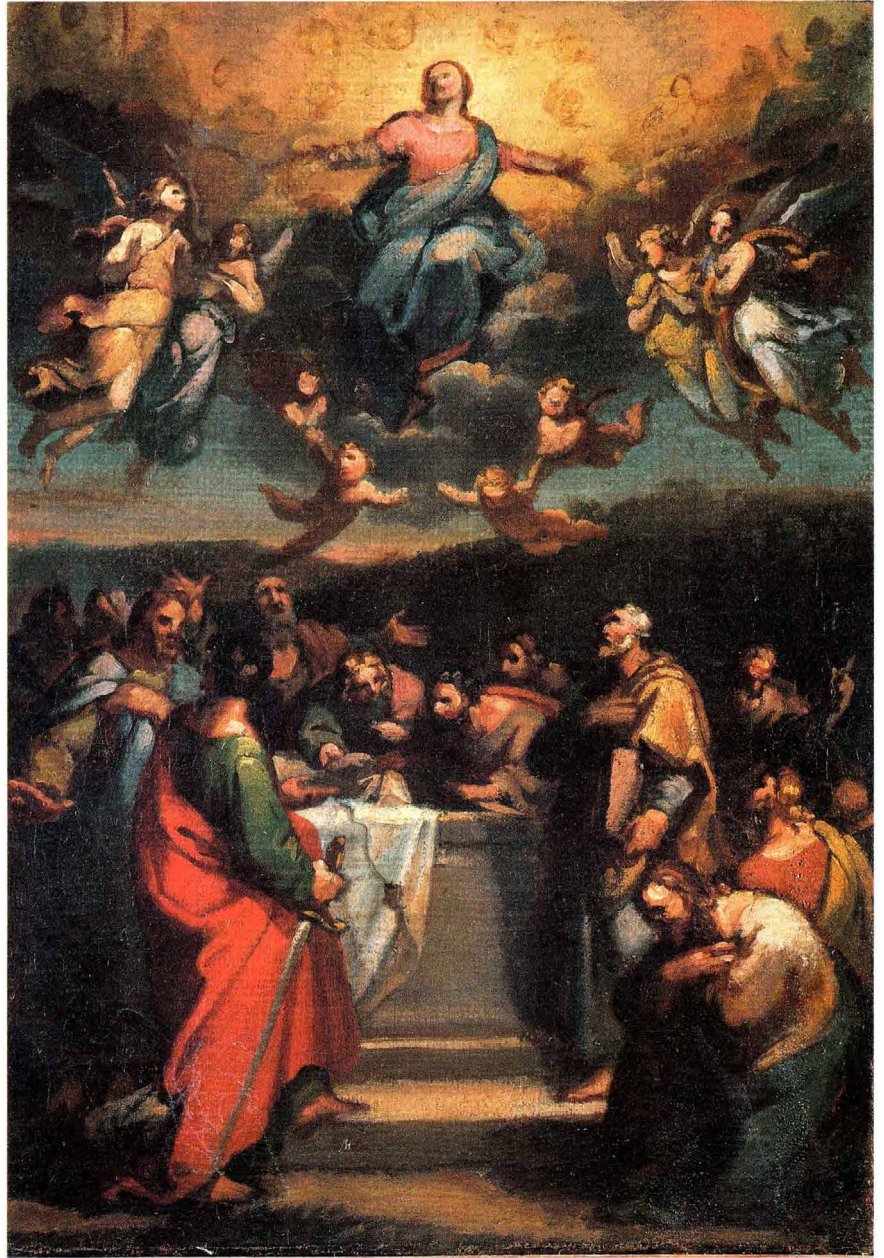
Alla sua morte, nel 1837, nell'inventario delle opere esistenti nel suo studio, redatto da Giustiniano degli Avancini, (cfr. doc. 16) figurava anche il cartone preparatorio per la medesima composizione.

Dipinto con veloci pennellate nel paesaggio e nei volti appena

abbozzati dei personaggi è stilisticamente affine agli altri studi preparatori, eseguiti dal Craffonara in quegli anni, come i bozzetti per la Via Crucis di Bolzano o il bozzetto per l'Esaltazione della Croce, unica testimonianza rimasta dell'affresco che ornava l'Oratorio di S. Croce a Riva, ormai completamente perduto.

m.b.

Bibliografia: BOTTERI, 1989, p. 110.



DOMENICO UDINE

Uccisione di Archimede, 1815

Olio su tela, cm 198 x 236

Siglato e datato sulla base della sfera: *D.U.N / 1815*

Rovereto, Musei Civici

Questo quadro, che il pittore tenne sempre presso di sé, è ricordato per la prima volta da Antonio Rosmini nel suo *Diario dei viaggi* alla data 4 maggio 1823 («Pranzammo coll'amico Lutteri sacerdote della Missione. Dopo il pranzo fummo allo studio del nostro pittore Udine dove vedemmo una tavola dove si esprimeva Archimede sorpreso dal soldato romano»). Particolare importante ha la data di esecuzione, il 1815, fino ad ora mai rilevata, in quanto precede di appena un anno la vittoria ottenuta dal pittore nel concorso triennale di pittura indetto dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, con il dipinto (oggi non più rintracciabile) *Teseo riconduce a Edipo le figlie rapitegli da Creonte*.

Il dipinto venne legato dall'artista nel 1850 alla sua città natale e celebrato nella tornata accademica del 9 novembre dello stesso anno tenuta in una sala di Palazzo Alberti-Piomarta messa a disposizione dal pittore-scenografo Giuseppe Sanquirico, dove era stato esposto accanto ai ritratti di illustri associati e ad altri quadri

di scuola italiana, tedesca, spagnola e fiamminga. Non merita soffermarsi sulla disputa che successivamente si accese per il possesso del dipinto, poiché gli atti relativi sono stati riassunti e pubblicati nel 1909 in un opuscolo dal titolo *L'Archimede di Domenico Udine pittore roveretano*, la *Libreria di S. Marco e l'Accademia degli Agiati in Rovereto*, in cui l'accademia roveretana rivendicava il possesso dell'opera, contesa subito dopo la morte dell'artista, dagli eredi di lui, e infine anche dal Museo Civico che ora la detiene; ma piuttosto osservare che la tela era stata consegnata al Sanquirico dallo stesso Udine, assieme ad altri oggetti personali, fra cui un *San Pietro*, destinato agli eredi¹.

Il soggetto è ispirato a Plutarco (*Vite parallele*, Marc. 19) e rappresenta Archimede assorto nella soluzione di un problema di geometria, che viene sorpreso e ucciso da un soldato romano durante l'assedio di Siracusa. Riguardo a questo tema si può ricordare un disegno del 1836 di Vincenzo Morani, allievo dell'Accademia di Belle Arti di

Napoli². È noto quale ascendente abbiano esercitato su molti artisti delle generazioni neoclassiche gli eroi plutarchiani per l'esemplarità dell'assunto etico, lo stesso che in questo dipinto intende esaltare la statura morale e civile del grande matematico siracusano, opponendo al suo sconfinato sapere la brutalità dell'aggressore. Anche la rappresentazione della scena contrappone, seguendo l'esempio della pittura davidiana nel percorso a ritroso Udine - Benvenuti - Camuccini, la figura statica e contemplativa di Archimede, assiso e seminudo, come certi rilievi di gusto tardo-ellenistico, alla veemenza gestuale del soldato romano che misura diagonalmente lo spazio cubico, aperto su un colonnato dorico della città invasa. Ogni elemento della tela concorre a comunicare un'idea di ordine strutturale: il predominio del disegno, nel rispetto rigoroso dei principi della geometria proiettiva, la semplificazione formale che giunge, negli oggetti che circondano il matematico siracusano (la sfera, lo specchio ursorio e la pompa a spirale) alla pura astrazione geometrica.

La riflettografia all'infrarosso ha rivelato una serie di ripensamenti che contrastano con l'immagine visibile, lucida e bloccata; è evidente che prima di giungere alla composizione definitiva il pittore ha valutato una serie di possibilità di sviluppo di



un'idea iniziale, anche indipendente da eventuali studi preparatori. È interessante, infine, notare la diversa forma del cimiero, a conferma che l'attuale è opera di restauro.

e.m.

¹ Cfr. C.T. POSTINGER, 1909, p. 12. Sconosciuto finora alle fonti della storia artistica,

non solo locale, Giuseppe Sanquirico è nipote del notissimo Alessandro e come questi esercitava a Rovereto – dove si era accasato sposando Caterina Alberti, proprietaria del maestoso settecentesco palazzo sul Corso nuovo (ora Corso Bettini) – la professione di pittore-scenografo e collezionista (cfr. E. LUTTERI, 1850, p. 41).

¹ Pubblicato in M.C. BONAGURA, *Disegni romani di figura 1800-1870*, catalogo della mostra (Roma), Roma 1979, n. 26; ma qui la fonte letteraria non è Plutarco, come indicato, ma T. Livio, *Storie*, XXV 31 9-10).

Bibliografia: «Bothe von Tirol», n. 27 (1837), p. 108; GALVAGNI, 1850, p. 4; LUTTERI, 1850 a), p. 41; IDEM, 1850 b), pp. 59-60; IDEM, 1853, p. 19; IDEM, 1854, p. 35; AMBROSI, 1894, p. 294; AA.VV., 1900, pp. 53, 100, 102; BONOMI, 1909, pp. XLII-XLIII; [POSTINGER], 1909; ZUCHELLI, 1909, pp. 102-104; WEBER, 1933, p. 359; ROSMINI, 1934, p. 234; RADICE, 1970, III, p. 28.

DOMENICO UDINE

San Vigilio ripone nelle urne le reliquie
dei santi Sisinio, Martirio e Alessandro, 1832-1836

Olio su tela, cm 304 x 165

Rovereto, chiesa di S. Marco

Lo scarso interesse che la letteratura artistica locale ha dedicato a questo dipinto appare immotivato. Anche a prescindere dalle alterne vicende del gusto, la sola committenza basterebbe a collocare l'opera in una posizione di primo piano nel panorama della pittura trentina della prima metà dell'800.

Fu infatti Antonio Rosmini a ideare il soggetto e ad incaricare l'Udine, del quale egli fu sempre convinto estimatore oltre che amico, di tradurlo in immagine. La commissione del quadro si può far risalire al 1832, come si deduce da una lettera inedita del 19 settembre di quell'anno, nella quale Francesco Salvadori, da Rovereto, comunicava al suo corrispondente a Stresa l'impossibilità del pittore di «fare il quadro di S. Vigilio per trenta Napoleoni d'oro», prezzo per il quale l'artista proponeva di eseguire «in scambio quello dell'Addolorata»¹. Questa anticipazione rispetto alla data da sempre riportata, che tuttavia si

riferisce alla conclusione e alla consegna della pala alla chiesa di S. Marco (1837), può essere messa in rapporto con le riflessioni che il filosofo roveretano andava svolgendo proprio in quegli anni intorno alla figura del santo protettore della diocesi trentina.

Di esse il Rosmini diede per la prima volta un pubblico saggio il 29 marzo 1832 presso il Seminario di Trento, inaugurando l'Accademia di sacra eloquenza, con una rievocazione del dono fatto da san Vigilio a san Simpliciano vescovo di Milano e a san Giovanni Crisostomo vescovo di Costantinopoli, delle reliquie dei Santi Martiri Anauniesi (che è appunto il soggetto della tela in esame); e da esse maturò l'idea di fondare una Confraternita di san Vigilio per la quale nel 1833 compose uno *Statuto* rimasto allo stato di progetto (Valle, 1989).

Non si sa con certezza l'originaria destinazione della tela; ritengo tuttavia che la commissio-

ne vada rapportata con i lavori di ristrutturazione ed ampliamento del complesso della Prepositura acquistato da Antonio Rosmini nel 1831 per fondarvi l'Istituto della Carità.

Le vicende che riguardano la breve, ma intensa vita dell'istituto rosminiano, già concluse nel 1835, e in particolare il restauro della chiesa di S. Margherita, riconsacrata al Crocefisso e aperta al culto il 28 giugno 1834, lasciano intendere che la pala di *San Vigilio* dovesse essere collocata su uno dei due altari laterali della chiesa, a fronte di quella dell'*Addolorata*, commessa a Giuseppe Craffonara. E questo appunto il significato del passo, sopra riportato, della lettera del Salvadori, e della risposta che il Rosmini gli inviava da Domodossola il 4 ottobre 1832, là dove scrive: «Quanto al quadro dell'Udine s'accordi le cose col Craffonara, e se tutti e due consentono si tramutino pure i soggetti...»².

Altri particolari, riferiti ormai

alla conclusione del lavoro, si ricavano ancora dal carteggio rosminiano; in una lettera da Stresa del 18 ottobre 1836 il filosofo scriveva al suo procuratore a Rovereto: «ll'Udine converrà dare qualche mancia pel quadro [di *San Vigilio*]: è egli ben riuscito? Vorrei che il facesse vedere al Telani e a Francesco Antonio Marsilli, il qual potrebbe pure farne qualche descrizione, acciocché l'Udine si faccia conoscere. Gli potrà dare di mancia sei napoleoni d'oro. Ritiri anco dal medesimo, se pur la conserva, la memoria ch'io gli diedi sul pensiero da rappresentar nel quadro, la qual bramerei rivedere...»³. Il passo è importante anche per un'altra ragione, poiché da esso traspare – anche se non conosciamo il contenuto della «memoria» – il ruolo del teologo, sensibile anche ai problemi della rappresentazione, per cui è lecito affermare che attraverso questo dipinto il Rosmini abbia inteso dare forma alle sue riflessioni estetiche. Un



riecheggiamento di questo scritto che servì da traccia per l'Udine si ritrova forse nella puntuale descrizione del dipinto pubblicata dal Telani nel n. 31 del «Messaggiere Tirolese» del 18 aprile 1837, dalla quale emergono anche importanti elementi accessori riguardanti l'attività trentina del pittore.

Come auspicava l'estensore dell'articolo, la pala venne quello stesso anno donata da Antonio Rosmini alla chiesa roveretana di S. Marco, dove il committeente era stato parroco dal 1834 al 1835, e collocata sull'altare dei Re Magi, a sinistra del presbiterio. Il 19 luglio 1837 il dipinto fu solennemente benedetto e l'abate Giampietro Beltrami nell'occasione illustrò al popolo il soggetto della tela. Infine, nel 1862, il dipinto dovette cedere il posto alla pala di *San Giuseppe* di Michelangelo Grigoletti (in seguito sostituita a sua volta da una copia) ed ebbe l'attuale sistemazione sull'altare settecentesco di S. Onofrio (Stefani, 1900), non

senza traumi per le originarie proporzioni dell'opera che fu adattata alla nicchia mistilinea mediante una fascia di ampliamento alla base e il taglio del profilo superiore.

La pala raffigura, per usare le parole del Telani, «un soggetto di storia patria ecclesiastica, cioè il Santo Vescovo Trentino Vigilio, che divide e ripone in tre urne le reliquie da lui stesso raccolte dei Santi Martirio, Sisinio ed Alessandro martirizzati dai Gentili nell'Anaunia, dove Vigilio stesso li aveva mandati a predicare la religione cristiana, per inviarne una parte a San Giovanni Crisostomo a Costantinopoli, una a San Simpliciano Vescovo di Milano, e ritenendo la terza per la propria Chiesa di Trento». San Vigilio, con gesto solenne racchiude nell'urna parte delle reliquie dei Martiri Anauniesi, che il diacono inginocchiato è incaricato di recare a Milano; la scena di fondo si riferisce al miracolo del dalmata cieco che recupera la vista toccando le reliquie dei tre

santi, episodio narrato dal diacono Paolino nella biografia di sant'Agostino⁴. L'azione sulla destra rappresenta il diacono incaricato di portare l'urna a Costantinopoli, in procinto di lasciare la chiesa, mentre riceve dall'arcidiacono la lettera del presule trentino per san Giovanni Crisostomo; sul fondo, a destra, alcuni cavalieri attendono i messaggeri. «L'artefice per far conoscere che l'azione è in una chiesa di Trento [avverte il Telani] fece, che dall'ampia porta del Tempio si vedesse di lontano parte del Castello di quella Città. È un anacronismo veramente, ma gli può essere perdonato». Anacronismi a parte, il difficile intento di 'storicizzare' l'avvenimento sembra abbia soddisfatto le intenzioni del suo ideatore, il quale, letto l'articolo pubblicato nel periodico roveretano, in una lettera da Stresa del 29 aprile 1837, comunicava, tramite il Salvatore, i suoi ringraziamenti al Telani e concludeva: «Io bramerei assai che quel nostro valente

pittore potesse cavar vantaggio da quell'articolo, e certo deve giovare alla sua fama, che è pure il poderetto, bene spesso unico, degli artisti»⁵. Il filosofo roveretano deve aver attentamente meditato sulle possibilità di rappresentare un avvenimento a cui attribuiva un significato di valore ecumenico.

Nel saggio *Sull'idillio e sulla nuova letteratura*⁶ egli manifestava la sua ferma convinzione che lo scopo delle arti fosse quello di «muta[re] le falsità nella verità [...] e le favole mitologiche nei grandi misteri della fede [...]» (I, p. VII); intervenendo, poi nel dibattito letterario che opponeva i sostenitori del «sistema storico» ai banditori del «sistema idealistico», l'autore si chiedeva: «Ma esige forse il sistema storico che tutto ciò che v'ha nella storia debba essere tolto senza elezione ad imitare dall'Arti? O vero non preferirà che si trascelgano quelle parti di storia che sono belle e imitabili?» (II, pp. 356-357). È

lecito credere che vi sia qualche relazione tra queste riflessioni estetiche e la pala di *San Vigilio*, commissionata all'Udine solo cinque anni più tardi; ne fa fede, oltre alla già ricordata «memoria», l'esortazione rosminiana a scegliere tra gli innumerevoli avvenimenti storici quelli più adatti ad uno scopo morale; ma è notevole nel pensiero del filosofo anche la dichiarata subordinazione dell'idea al linguaggio artistico, «conciossiaché [egli avvertiva] l'artista comincia dove cominciano i suoi esterni lavori, e la perfezione di questi è la misura di sua eccellenza, non quella de' suoi pensieri» (II, p. 398).

L'elogio che i contemporanei riservarono a questo dipinto, trapassa nel corso dell'800 nell'indifferenza e si conclude alla soglia del nuovo secolo con la seguente invettiva: «Quest'opera fredda, falsa, superficiale e noiosa è una vera negazione dell'arte» (Oberziner, 1905), che pronunciata in un'occasione impor-

tante come la ricorrenza del XV centenario del martirio di san Vigilio, ne decretò la successiva sfortuna.

e.m.

¹ Stresa, Archivio storico dell'Istituto della Carità. Centro internazionale di Studi Rosminiani, A.G. 53, cc. 245 r. e v., 246 v. (cortesemente segnalatami da Andreas Stolzenburg).

² Cfr. A. ROSMINI, 1887-1894, IV, 1889, n. 1789; G. RADICE, 1967-1981, V, 1981, pp. 83-84).

³ A. ROSMINI, 1887-1894, VI, 1990, n. 2940.

⁴ Cfr. A. PERINI, *Cenni della vita di S. Vigilio*, Trento 1863, pp. 20-21; A. COSTA, *San Vigilio vescovo e patrono di Trento*, Trento 1975, p. 36.

⁵ A. ROSMINI, 1887-1894, VI, n. 3187.

⁶ Idem, in *Opuscoli filosofici*, 2 voll., Milano 1827-1828.

Bibliografia: T.[ELANI], 1837, p. 4; ROSMINI, 1887-1894, VI, n. 2940, 3187; BRENTARI, 1891, I, p. 80; AMBROSI, 1984, p. 294; STEFANI, 1900, pp. 79, 92-95; OBERZINER, 1905, pp. 283, 294; WEBER, 1933, p. 359; ROSSARO, 1934, n. 2; EMERT, 1939, p. 97 nota 5; RINGLER, 1939, p. 530; ADAMI, 1975, pp. 43-44; FRANCHINI, 1988, p. 375; VALLE 1989, p. 146.

DOMENICO UDINE

Cristo nell'orto, 1834

Olio su tela, cm 250 x 145

Firmato e datato in basso a destra: *D. UN. / I.no F.*

Trento, palazzo Galasso. Cappella dei santi Martiri Anauniesi

Riferisce il Consolati nella sua *Guida della città di Trento* (1835), a proposito della cappella in palazzo Fugger-Galasso: «Essendo stato trafugato l'antico bel quadro dell'altare rappresentante i Santi Sisinio, Martirio e Alessandro [di Pietro Maria Bagnatore] fu dato l'incarico al signor Udine, valente pittore di Rovereto che fece con onore i suoi studi in Firenze, d'eseguirne uno nuovo, rappresentante Gesù nell'orto del Getsemani, che nell'anno decorso venne effettivamente esposto». Il trafugamento dell'antica pala sarebbe avvenuto, secondo il Toneatti (1857), nei primi anni dell'800, dopo la profanazione della cappella; ma solo con il restauro dell'imponente palazzo di Via Lunga, promosso negli anni tra il 1831 e il 1834 dal nuovo proprietario, il cavaliere Giacomo Zambelli¹, fu dato incarico all'Udine, allora residente a Rovereto – come indicano in modo concorde, sebbene di sfuggita, sia il Consolati (1834-37 ca.), che il Telani (1837), oltre al pittore stesso in

una lettera inviata da Rovereto il 29 giugno di quell'anno ad Antonio Rosmini a Stresa –² di dipingere un soggetto adeguato alla nuova dedicazione della cappella, consacrata il 3 maggio 1834, al Salvatore.

Nello svolgere questo tema, l'Udine non si discosta molto dalle numerose redazioni cinque-seicentesche, rispetto alle quali egli amplifica la figura di Cristo portandola al centro della tela. Il gesto ampio e oratorio, che sembra prefigurare l'immagine del Crocefisso, e l'intonazione patetico-sentimentale conferiscono alla rappresentazione un carattere divulgativo e oleografico, riscattati dal 'mestiere accademico' che si manifesta nella lucida, calligrafica definizione di ogni forma, attraverso un uso acconto del lume notturno.

Quando il 9 gennaio 1837 nella cappella gentilizia di Palazzo Fugger-Galasso fu celebrato il matrimonio tra Ferdinando II di Borbone, re delle Due Sicilie e Maria Teresa d'Austria, un ignoto pittore ritrasse la cerimonia in

una tela conservata nel castello imperiale di Laxenburg, nei dintorni di Vienna³. Anche la pala dell'Udine vi figura come 'quadro nel quadro'; ed è questa sua diversa dimensione che qui interessa rilevare, non tanto la riproduzione sommaria e imprecisa, marginale rispetto alla descrizione del fasto tutto mondano della cerimonia.

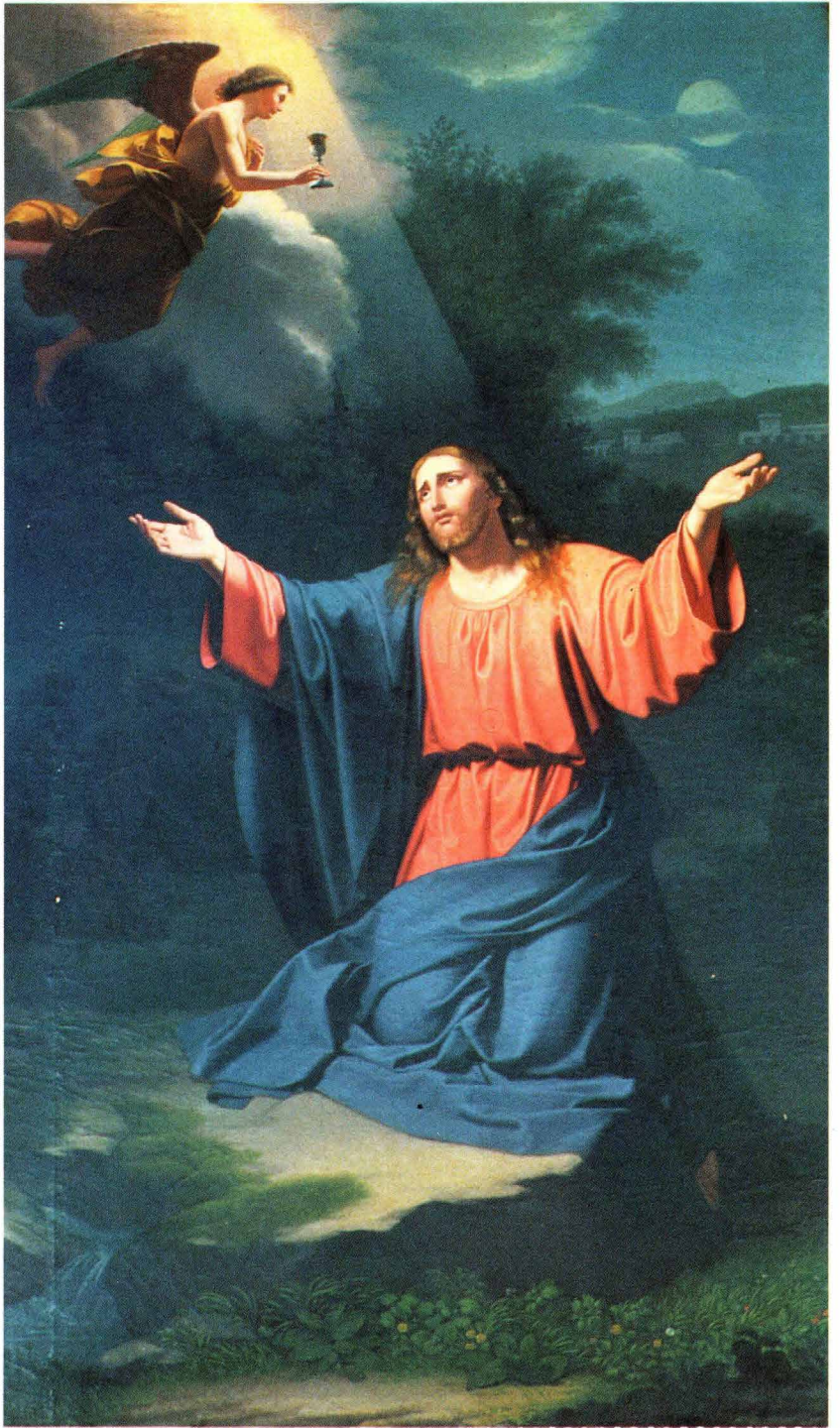
e.m.

¹ Per maggiori notizie su questo punto cfr. L. DAL PRA, 1983, pp. 186, 188-193.

² Stresa, Archivio storico dell'Istituto della Carità. Centro internazionale di Studi Rosminiani, A.G. 13, c. 885; la lettera è stata parzialmente pubblicata da G. RADICE, 1967-1981, V, 1981, p. 551.

³ Cfr. P. PEDROTTI, *Un matrimonio regale a Trento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", VIII (1927), pp. 145-154.

Bibliografia: [CONSOLATI], 1834-37 ca., c. 116 v.; CONSOLATI, 1835 (in Emert, 1939); PINAMONTI, 1836, p. 24; T[ELANI], 1837, p. 4; TONEATTI, 1857, pp. 32-33; AMBROSI, 1887, p. 17; HAMMER, 1912, p. 33 nota 2; WEBER, 1933, p. 359; EMERT, 1939, p. 169 e nota 3; RINGLER, 1939, p. 530; DAL PRÀ, 1983, pp. 193, 202.



DOMENICO UDINE

Ex voto della popolazione di Campodenno
per la liberazione dal colera, 1836

Olio su tela, cm 237 x 166

Siglato in basso a sinistra D.U.N. / [tracce di data illeggibili]

Campodenno, chiesa di S. Maurizio

Questo dipinto, che è certo tra le opere più originali dell'800 trentino, è stato del tutto trascurato dalla storiografia artistica locale, se si esclude il fugace apprezzamento del Rasmus (1982). Eppure l'Udine qui mitiga ogni eccesso accademico per adottare un linguaggio più diretto e comunicativo, con inserti di brani di vita contemporanea, come richiedeva il carattere votivo della tela; ed è appunto l'interpolazione di elementi colti con spunti di derivazione popolare che rende suggestiva quest'opera.

La fonte iconografica indiretta dalla quale derivano l'immagine della donna con le braccia protese e la testa del vecchio va individuata nella *Deposizione* del Caravaggio alla Pinacoteca vaticana; fonte indiretta in quanto questi dettagli della pala di Campodenno, che nella tela vaticana corrispondono a una della Marie e al san Giovanni, sono con tutta probabilità mediati dalla traduzione calcografica eseguita dal Craffonara nel 1820 per illustra-

re il volume dedicato da Giuseppe Antonio Guattani, *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'appartamento Borgia del Vaticano*.

L'identificazione dell'autore si deve al Weber, il quale, attingendo i dati dal locale archivio parrocchiale, riferisce inoltre che l'opera venne dipinta nel 1836. L'autografia del dipinto è confermata dalla presenza delle iniziali del pittore (visibili chiaramente solo dopo il restauro) seguite da tracce di una scritta che potrebbe corrispondere alla data. Quest'ultimo elemento è di particolare importanza per comprendere la scena raffigurata, che il Weber descrive genericamente come un gruppo di devoti imploranti la Madonna per la guarigione di un ammalato.

Con maggiore adesione agli eventi storici del momento si può invece affermare che il dipinto sia la testimonianza del voto sciolto dalla comunità di Campodenno per essere stata preservata dalla terribile epidemia di colera del 1836. Altre

popolazioni rimaste immuni dal contagio, riferisce Antonio Zieger «si affrettarono a mantenere il voto fatto di erigere qualche capitello o qualche cappella in onore della Madonna o dei santi protettori particolari...»¹; la comunità di Torcegno, ad esempio, eresse nel 1841 nei pressi dell'abitato una cappella intitolata a Maria Ausiliatrice e commissionò a Ferdinando Bassi la pala dipinta nel 1846².

L'adempimento collettivo al voto avvenne quando era curato don Andrea Zambelli di Trento (22 gennaio 1835 - 29 gennaio 1840)¹⁸; se si potesse poi dimostrare che costui era parente del cavaliere Giacomo Zambelli, che commissionò a Domenico Udine la pala per la cappella di Palazzo Fugger-Galasso (cfr. scheda precedente), risulterebbero chiari i motivi della scelta del pittore roveretano. Ma anche diversamente, ai committenti era certo arrivata l'eco degli incarichi importanti che l'artista allora stava assolvendo in patria, e soprattutto era da tempo consolidata la

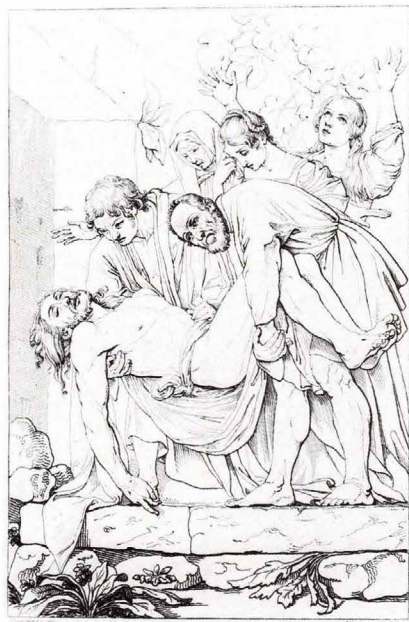
sua reputazione di abile ritrattista, un requisito indispensabile per la buona riuscita del lavoro.

e.m.

¹ A. ZIEGER, *Il 'cholera morbus' del 1836 nella Venezia Tridentina*, in "Strenna Trentina", VI (1937), pp. 101-105.

² Trento, Archivio Curia Arcivescovile, *Cura-zie*, 69, nn. 1.C, 1.D.

Bibliografia: WEBER, 1933, p. 359; IDEM, 1938, p. 135; RASMO, 1982, p. 370.



GIUSEPPE CRAFTONARA

Addolorata, 1825

Olio su tavola, cm 57x45

Firmato e datato: «Craffonara F. Roma, 1825»

Rovereto, Casa natale di Antonio Rosmini

Ordinata da Antonio Rosmini per essere collocata accanto alla *Madonna della contemplazione* dell'Udine (cfr. scheda relativa), la tavola è ricordata per la prima volta dal Paoli, il quale tuttavia equivoca nel collegare la commissione con i lavori relativi alla fondazione dell'Istituto della Carità a Trento (che notoriamente datano un decennio più tardi), mentre firma e data ci assicurano che l'opera fu eseguita dal Craffonara a Roma nel 1825, nello stesso anno in cui il pittore portava a termine due commissioni importanti, come la pala di

San Vigilio per la chiesa di Stenico e l'*Addolorata col Cristo deposto* per la parrocchiale di Riva del Garda.

Forse al dipinto in esame intendeva alludere il Rosmini in una lettera da Rovereto del 21 gennaio 1826 a mons. Pietro Ostini a Vienna, là dove scrive: «Fu qui il pittor Craffonara questo tempo passato, che mi disse esser stato vostro penitente e vi bacia la mano. Ora tornò a Roma lasciano appresso di noi qualche sua bell'opera» (ROSMINI, 1887-1894, II, 1887, n. 470).

In questa immagine sublimata

della sofferenza, che si richiama a forme e modelli del pietismo seicentesco di indirizzo classicheggiante (Reni, ad esempio), sembra rispecchiata quella «teoria del Bello delle arti in relazione a Cristianesimo», cara al filosofo roveretano (*ibidem*, V, 1890, n. 2729).

e.m.

Bibliografia: PAOLI, 1880 a), I, p. 150; Idem, 1880 b), pp. 114-115; ZANIBONI, 1913; ZANIBONI-MARONI, 1954; rist. 1977, pp. 393, 452-453; ill.); FRANCHINI, 1986, pp. 375-377.



DOMENICO UDINE (attr.)

Madonna della contemplazione, 1825 c.

Olio su tela, cm 53,5 x 40,5

Rovereto, Casa natale di Antonio Rosmini

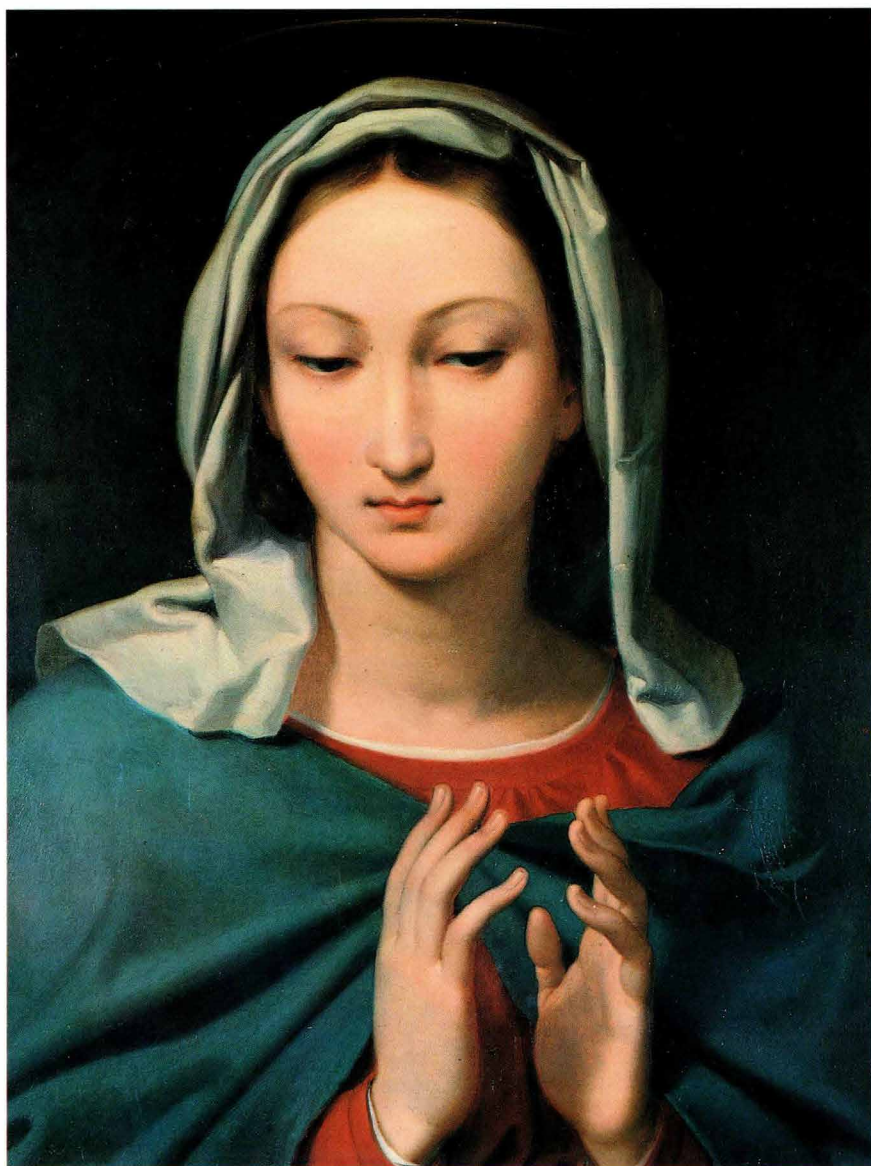
Spetta al Paoli (1880) l'attribuzione di questa *Madonna* a Domenico Udine, suggerimento che, pure con qualche riserva, si può accettare per talune concordanze sul piano stilistico, con l'opera documentata del pittore roveretano, e soprattutto perché le asserzioni dello studioso solitamente hanno valore testimoniale, oppure poggiano su indizi documentari. Il dipinto era stato commissionato da Antonio Rosmini per essere posto accanto all'*Addolorata* del Craffonara, firmata e datata 1825, per costi-

tuire, come è stato osservato (Franchini, 1988) un "dittico inseparabile" (benché le misure differiscano un po'), in cui sono illustrati due fondamentali momenti della vita di Maria, verso al quale il committente fu particolarmente devoto.

Il modello è certo raffaellesco, o comunque prossimo a un ideale di bellezza sublimata nell'astratto canone manieristico.

e.m.

Bibliografia: PAOLI, 1880, pp. 114-115;
FRANCHINI, 1988, pp. 375-377.



GIUSEPPE CRAFFONARA

San Francesco in preghiera, 1825

Olio su tela, cm 70 x 61

Firmato in basso a sinistra: Craffonara fece/ Rom 1825

Riva del Garda, Museo Civico

Questo dipinto, firmato e datato, venne eseguito probabilmente assieme ad un'altra opera, attribuita al Craffonara, raffigurante «S. Antonio da Padova con il Bambino» anch'essa conservata presso il Museo Civico di Riva del Garda.

Si tratta di due ovali racchiusi in cornici d'epoca, entrambi restaurati tra il 1980 e il 1982.

Qui S. Francesco con le ferite delle stimmate sulle mani e sul costato, è inginocchiato in preghiera davanti al Crocifisso. Il volto segnato da una lacrima e le mani strettamente incrociate indicano un atteggiamento di grande contrizione e dolore spirituale. La corda bianca con i tre nodi è sciolta dal saio mentre, a sinistra, appare il teschio, uno

degli attributi ricorrenti del Santo.

L'atmosfera cupa della spelonca trova una nota rasserenante nel paesaggio sullo sfondo a destra, come spesso accade nei dipinti del Craffonara.

Di migliore fattura rispetto al S. Antonio quest'opera, pur risentendo dell'impostazione neoclassica dell'artista, conserva qualche ricordo della pittura devozionale tardosettecentesca con la quale sicuramente il Craffonara fu a contatto nel suo soggiorno romano.

m.m.

Bibliografia: ZANIBONI (1913) 1954, p. 27, BOTTERI, 1985, p. 31



GIUSEPPE CRAFFONARA

Cena in Emmaus, 1834

Porticina di tabernacolo

Olio su rame, cm 47 x 27

Stresa, Centro Internazionale di Studi Rosminiani

«La portina aspetto che sia dipinta con la cena di Emmaus. Converrebbe dipingere il Signore nell'atto di spezzare il pane, nel qual punto dice il Vangelo, che i discepoli lo riconobbero ed egli svanì da loro occhi...». Le precise indicazioni del Rosmini, rispetto alla decorazione della porticina del tabernacolo per l'Altare Maggiore della rinnovata chiesa del SS. Crocefisso a Trento, vengono interpretate in maniera originale dal Craffonara. Il pittore, allontanandosi dall'iconografia tradizionale, raffigura infatti il Cristo dopo che ha spezzato il pane, trasfigurato nella luce divina mentre si libra in volo sopra il tavolo.

L'incarico, affidato dal Rosmini al Craffonara, prevedeva an-

che un arricchimento scultoreo ai lati dell'altare Maggiore che, in un primo momento, avrebbe dovuto comprendere un'Addolorata e i Santi Martiri Anauniesi con S. Vigilio. La difficoltà di realizzazione, sottolineata anche dallo stesso Craffonara in una lettera al sacerdote roveretano, lo porta a semplificare la decorazione a rilievo a due soli angioletti.

L'artista rivano che non era nuovo alle tecniche scultoree, in quanto già nel 1828, a Roma, aveva realizzato un busto in gesso del cugino di Rosmini, Giovanni Fedrigotti, produce le due figure angeliche, in atteggiamento di «profonda adorazione», e il Rosmini gli raccomanda «Gli angiolini da mettersi nei

gradini laterali li vorrei piegati più profondamente, almeno l'uno dei due: per altro staranno assai bene».

Del Craffonara si conserva presso il convento di Rovereto anche la porticina del tabernacolo per la Chiesa dei Cappuccini, la cui pittura con la «Cena in Emmaus» viene risolta in maniera tradizionale, con il Cristo seduto a tavola che spezza il pane, affiancato dagli apostoli che lo osservano ignari della rivelazione.

m.b.

Bibliografia: PAOLI, 1880 I, 129; AMBROSI 1883, p. 151, E.C. 1889 n. 2118, E.C. 1890 n. 2108, ZANIBONI (1913) 1954, pp. 29-42-88; WEBER (1933) 1977, p. 109, PASSAMANI 1984, p. 568, STOLZENBURG 1990 II, pp. 75-106.



GIUSEPPE CRAFFONARA

«*Illustri Tridentini*», 1830

11 disegni acquarellati

cm 16,8 x 12,6 (solo disegno)

cm 29,6 x 23,7 (dimensione totale)

Trento, Museo Provinciale d'Arte

12 incisioni su rame

mm 450 x 310 carta

mm 293 x 226 lastra

Trento, Biblioteca Comunale

In un dettagliato promemoria (B.C.TN), il podestà di Trento Benedetto Giovannelli indicava al Craffonara i personaggi da ritrarre: gli incisori Antonio da Trento ed Elia Caprioli, lo scultore Alessandro Vittoria, il mecenate conte Carlo Firmian, il condottiero Mattia Galasso, i naturalisti Gian Battista Borsieri, Ottaviano Rovereti, e Giulio Alessandrino, l'astronomo Giuseppe Slop, i principi vescovi Bernardo Clesio, e Cristoforo Madruzzo, il pittore e architetto Andrea Pozzo, lo scultore di camei e gessi Giovanni Pichler e il filosofo e segretario di C. Madruzzo, Iacopo Acconcio.

Tra i disegni acquarellati del Museo Provinciale d'Arte di Trento non figurano però i ritratti di Antonio da Trento ed Elia Caprioli e nemmeno quelli di Bernardo Clesio e Iacopo Acconcio che peraltro sono presenti tra le incisioni della Biblioteca Comunale.

Il Giovannelli dava inoltre anche precise indicazioni sulla



CHRISTOPH. MADRUTIUS

grafia di ciascun nome che non doveva essere inciso «ma solo leggermente indicato a puntini» e sulla scritta «Illustri Tridentini» da apporre sopra ogni ritratto, «in caratteri quasi invisibili». Craffonara si discostò da tali indicazioni dal momento che i nomi dei personaggi sono scritti in stampatello con caratteri ben visibili, ad eccezione di quello di Giuseppe Slop in corsivo, mentre la scritta «Illustri Tridentini» in alcuni ritratti manca e in altri è mutata in «Illustri Trentini».

Venendo più propriamente ai ritratti si nota innanzitutto che si tratta di personaggi trentini visuti tra il XVI e il XVIII sec., raffigurati secondo la concezione tipicamente neoclassica quindi non in modo realistico ma piuttosto freddo e idealizzato. I volti risultano tutti appiattiti, senza emozioni né caratteristiche particolari. Molta attenzione viene invece data ai costumi che qualificano ogni personaggio.

Per alcuni ritratti sicuramente Craffonara si servì di modelli



ben precisi. È il caso di Giovanni Pichler che l'artista riprende da un medaglione intagliato dal fratello Luigi dove viene raffigurato come un antico romano, del tutto diverso quindi dal ritratto su tela conservato presso il Museo Provinciale d'Arte.

Per Andrea Pozzo invece il modello è il suo autoritratto che egli fece per Cosimo III Medici nel 1685. Tra i disegni esiste però un altro ritratto indicato come «Andreas Pozzi S.I.» dove l'artista viene raffigurato senza copricapo, senza baffi e con il volto allungato così come appare in un piccolo dipinto su tela sempre del Museo Provinciale d'Arte dove ben si può identificare il personaggio dalla data di morte 1709 e dagli strumenti di lavoro dell'architetto che egli tiene in mano. Il quadretto fa anch'esso parte di una serie di «Illustri Trentini» di autore ignoto e databili al XVIII secolo.

Il ritratto del principe Cristoforo Madruzzo certamente è da mettere in connessione con il



GIOVANNI PICHLER



ANDREAS POZZI S.I.



IULIUS ALEXANDRINUS



ANDREA POZZO

celebre dipinto di Tiziano del 1552, mentre quello di B. Clesio deriva dai vari ritratti del principe vescovo attribuito a Barthel Bruyn (1493-1555) conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Diversi furono gli incisori a cui questi disegni vennero affidati come testimoniano le incisioni della Biblioteca Comunale dove appaiono vari nomi: Testi, Marchetti, Marcucci e Trasmondi.

I ritratti dei 12 famosi Trentini appaiono nell'anno 1830 presso la Stamperia Marietti di Trento col seguente titolo: «Ritratti d'Illustri Trentini dedicati alla Eccellenza Wilczek de Hultschin e Gutenland consigliere intimo attuale di stato Governatore e capitano provinciale del Tirolo e Vorarlberg ecc. da socii che devoti alla patria le portano quest'ossequioso tributo, Trento 1830».

m.m.

Bibliografia: ZANIBONI (1913) 1954 p. 21; WEBER (1933) 1977, ad vocem.



CO. MATHIA GALASSUS

GIUSEPPE CRAFFONARA
Ritratto di Giovanni Pichler, 1830
Olio su tela, cm 21 x 18
Trento, Museo Provinciale d'Arte

Sulle vicende di questo dipinto non abbiamo notizia anche se molto probabilmente è da mettere in connessione con il ritratto sempre del Pichler compreso tra gli *Illustri Tridentini* anche se là viene raffigurato in maniera completamente differente.

Giovanni Pichler (1734-1791) faceva parte di una famiglia di intagliatori di pietre dure e cammei originaria di Bressanone. Nato a Napoli, e non a Trento come erroneamente è riportato nella pietra commemorativa conservata al Pantheon, lavorò a Roma inizialmente come pittore e poi anch'egli come scultore di copie da antiche gemme e bassorilievi o di opere di sua invenzione raggiungendo una tale fama da essere nominato incisore dell'imperatore Giuseppe II.

In un opuscolo del 1874, dove

si parla estesamente della famiglia Pichler, viene descritto come un uomo alto, di colorito chiaro, occhi blu e vivaci, fronte liscia e spaziosa «Quali segni di uno spirito geniale». In effetti Craffonara raffigura il personaggio con questi tratti caratteristici fornendoci l'immagine reale e non stereotipata come nel ritratto degli «*Illustri Trentini*», dell'artista. Anche qui molta cura è data all'abito e in particolare al panciotto dai colori vivaci.

Il quadretto di forma ovale e di piccole dimensioni, è da far risalire al periodo romano dove il pittore forse poté conoscere direttamente l'opera e la fama del Pichler.

m.m.

Bibliografia: inedito.



GIOVANNI POCK

(Starno di Boemia 1780 - Milano 1842)

Ritratto di Ambrogio Rosmini, 1827

Olio su tela, cm. 54,7 x 50,2

Firmato sul foglio del progetto «G. Pock 1827»

Rovereto, Casa Natale di Antonio Rosmini

La commissione del ritratto di Ambrogio Rosmini viene affidata al Pock dal nipote Antonio che intendeva ricordarne la memoria a quanti l'avevano conosciuto; sceglie quindi il pittore boemo che godeva fama di abile ritrattista.

Già nel 1819, infatti, la presenza del «colto Giovanotto Pock di Trento» è segnalata a Possagno durante una visita del Canova. In quell'occasione l'artista ritrae, «in soli cinque giorni di faccia e di profilo» il Canova che gli rilascia un attestato di merito, incitandolo a recarsi a Roma per progredire negli studi. (Ms. 313 B.C.TN).

In una lettera del 27 maggio 1827 il Pock informa il filosofo

roveretano che «...il ritratto dell'elegio suo Sig. Zio è all'ordine per mostrarlo al Sig. Consiliere...» e aggiunge nella medesima lettera uno schizzo veloce dell'opera (Bergamaschi, 1980, p.62).

Ambrogio Rosmini, nel ritratto del Pock, è presentato di profilo, caratterizzato dai lineamenti marcati, mentre tiene in mano un progetto architettonico con la scritta «Magazzino della città di Rovereto», e la firma con la data 1827.

È quindi soprattutto il suo impegno di architetto che viene evidenziato nel dipinto, come sottolinea il compasso che tiene in mano, in quanto dopo gli studi romani in cui Ambrogio aveva coltivato con intensa pas-

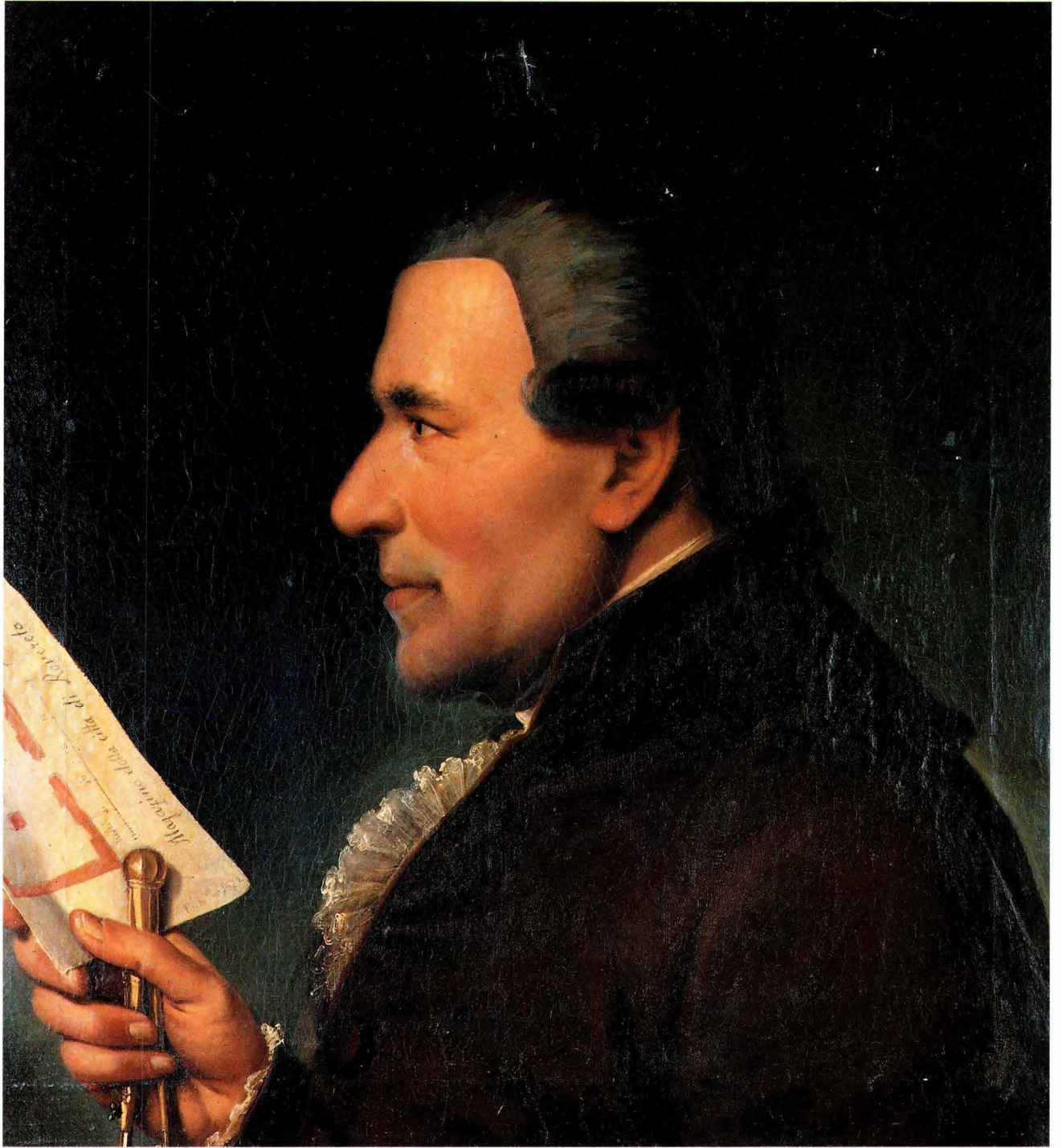
sione anche la pittura, al rientro a Rovereto, pur concretizzando gli interessi in una ricca collezione di opere d'arte, si dedica soprattutto all'architettura realizzando le importanti costruzioni del Magazzino pubblico del Grano, di Palazzo Fedrigotti e la Chiesetta Candelpergher.

Progetta inoltre anche il Palazzo Piomarta che, secondo Antonio Rosmini, se fosse stato realizzato sarebbe divenuto certamente «l'opera più grande e più gloriosa» dello zio architetto.

m.b.

Bibliografia: TOGNI, 1969.





GIUSEPPE CRAFTONARA

Ritratto di Antonio Rosmini, 1823-1825 ca.

Olio su marmo, cm. 16 x 22

Rovereto, Casa Natale di Antonio Rosmini

Il Paoli, nella descrizione dell'appartamento rosminiano del 1880, riferendosi al ritratto afferma: «...lo rappresenta assai giovane fu fatto fare dallo stesso Rosmini a Roma dal Craffonara per la madre sua, che lo tenne finché visse assai caro...».

La commissione secondo lo Zaniboni sarebbe confermata dalla lettera del Rosmini datata 1830 «Qui ci fu un Signore che volle ad ogni patto un mio piccolo ritratto che fece il Craffonara. Giacché dovetti cedere alla gentile violenza di questo mio amico, pensai farne fare un altro dal Craffonara per mandarlo alla Signora madre».

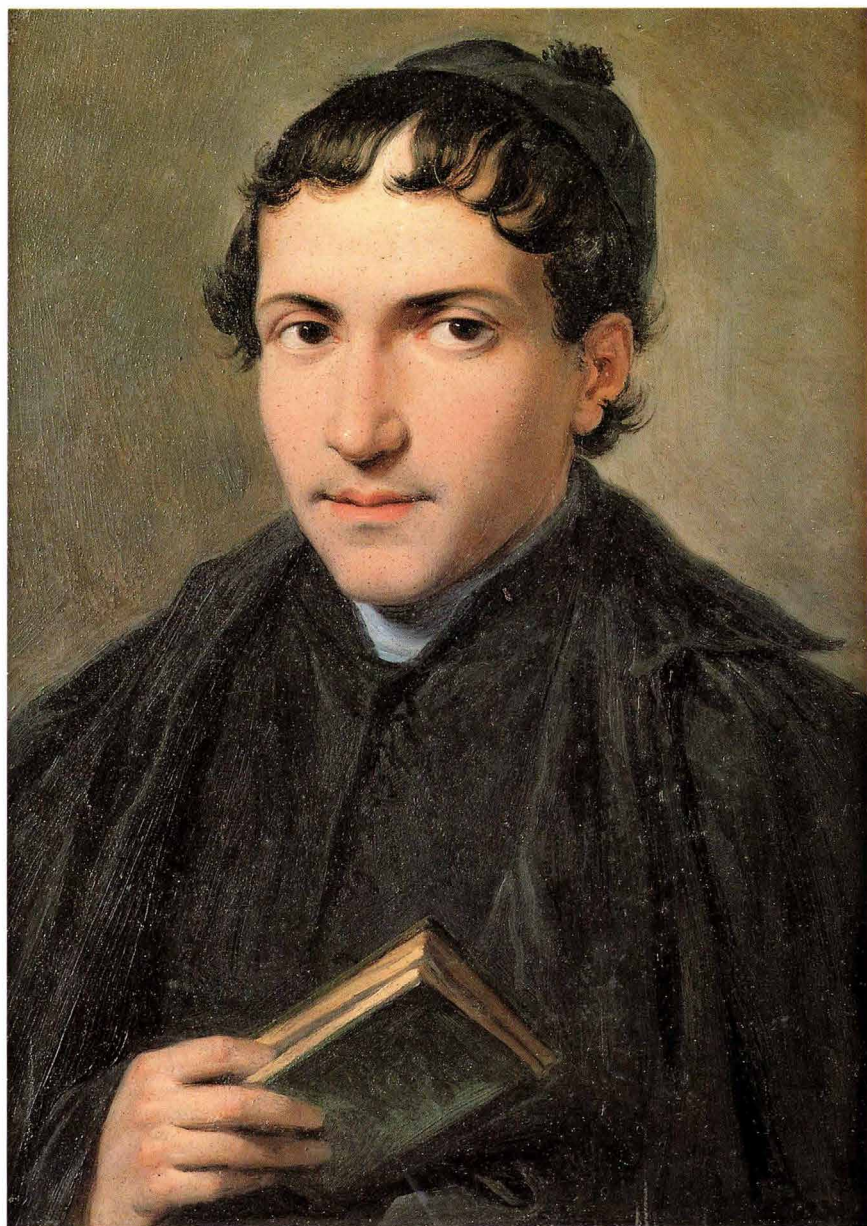
Sia il biografo Paoli che lo Zaniboni sbagliano nell'identificare il ritratto «assai giovane» del Rosmini con quello commissionato nel 1830, che presenta il filosofo in età più avanzata e di cui esistono più copie. L'effigie giovanile di Rosmini venne probabilmente realizzata dal Craffonara durante il viaggio a Napoli, in compagnia del Rosmini e del conte Padulli, e forse ultimato nei mesi del soggiorno trentino del '25, quando approfondisce i contatti con l'ambiente roveretano.

Tra le immagini di Rosmini, compiute dai pittori dell'epoca come il famoso dipinto di Hayez

che lo raffigura in età avanzata, atteggiato con espressione severa e pensosa, il ritratto eseguito dal Craffonara, si connota per la naturalezza e vivacità d'espressione, lontano dalle pose ufficiali. Ancora una volta il pittore rivela le proprie capacità di cogliere, soprattutto nei piccoli ritratti, con spontaneità ma anche profonda penetrazione psicologica le fisionomie dei personaggi rappresentati.

m.b.

Bibliografia: PAOLI 1880 I, 129; PAOLI 1880 II, p. 114; ZANIBONI (1913) 1954, p. 17; WEBER 1977, p. 110; STOLZENBURG 1989, pp. 17-25.



GIUSEPPE CRAFFONARA
Ritratto di Francesco Meneghelli, 1823
Olio su tela, cm 38 x 27
Asolo, coll. privata

Nell'estate del 1823 il Craffonara rientra a Riva dopo un'assenza di sei anni, trascorsi nell'impegno degli studi accademici romani, e porta in dono alla madre una «Madonna» di profilo, alla «maniera di Raffaello».

Durante l'estate sosta nella città natale e dipinge numerosi ritratti fra cui quelli della famiglia Meneghelli.

Di questo periodo è appunto il ritratto di Francesco la cui

ambientazione interna, con la finestra aperta sullo sfondo paesaggistico, ricorda moduli stilistici ancora di ascendenza veronese.

La fisionomia dai tratti decisi viene rimarcata senza indugi dal Craffonara e sottolineata dalle tinte decise dell'abbigliamento.

m.b.

Bibliografia: ZANIBONI (1913) 1954, p. 14-31.



GIUSEPPE CRAFTONARA

Ritratto di Vincenzo de Lutti, 1825

Olio su tela, cm 87 x 67

Firmato e datato in basso a destra «G. Craffonara f. 1825»

Riva del Garda, coll. privata

Nel 1825 il Craffonara si trovava in Trentino e raccoglieva importanti commissioni; a Riva erano esposte in Palazzo Formenti le tele con la «Gloria di S. Vigilio» e «La Pietà»; l'una destinata alla Chiesa Parrocchiale di Stenico e l'altra donata dal pittore alla Chiesa Parrocchiale di Riva del Garda.

Sempre nello stesso anno frequentava il tempio dell'Armonia a Rovereto raccogliendo commenti elogiativi da intenditori e sulla stampa dell'epoca.

La sua notorietà era quindi ormai solida, tale da giustificare la commissione del ritratto di Vincenzo de Lutti, uno dei personaggi più significativi della società rivana dell'epoca.

L'immagine del ritrattato corrisponde all'effigie eseguita a rilievo, diversi anni più tardi, sul basamento della scultura «La

Speranza», eseguita da Vincenzo Vela e collocata nel 1857, come monumento funebre a Vincenzo nella cappella della famiglia de Lutti.

La scritta accompagnatoria così declama: «Alla cara e Santa MEMORIA DEL CAVALIERE VINCENZO DE LUTTI ILLUSTRE NELL'ARMI SOTTO I VESSILLI DI NAPOLEONE I, esempio di virtù cittadine nella pace della sua terra...».

Il de Lutti è raffigurato in divisa napoleonica con la mano infilata nel giubbotto mentre con l'altra impugna la spada e sotto il braccio tiene la feluca. Sull'aquila bicipite del cinturone appare la sigla dell'imperatore Francesco: F.I.

Come nel ritratto Meneghelli il soggetto presenta qualche durezza stilistica, che viene però riassorbita nel sostenuto ritmo compositivo dell'insieme. Il ri-

tratto de Lutti si presenta dunque come un'interessante prova ritrattistica del Craffonara, anche per il formato di grandi dimensioni, non usuale alla produzione dell'artista.

m.b.

Bibliografia: inedito.





DOMENICO UDINE (attr.)
Ritratto di Giampietro Baroni
Olio su tela, cm 102 x 87
Rovereto, Accademia degli Agiati

Le fonti concordano nell'attribuire a Domenico Udine una particolare abilità nel campo del ritratto: lo testimonia il passo di una lettera di Antonio Rosmini del 29 aprile 1824, indirizzata all'artista¹ e le notizie biografiche riportate nel n. 27 del periodico «Bothe von Tirol» del 1837, e nel «Messaggero Tirolese» del 12 dicembre 1850, nel quale si afferma, forse con una punta di esagerazione, che a Firenze il pittore avrebbe eseguito «innumerevoli ritratti».

L'occasione per tentare una prima ricostruzione di questo aspetto non secondario dell'attività dell'Udine è offerta dal dipinto in esame, organizzato secondo gli schemi più aggiornati della ritrattistica neoclassica. Il personaggio raffigurato è Giampietro Baroni, illustre giureconsulto dai trascorsi giacobini, bonapartista e alto funzionario durante il Regno d'Italia, caduto poi in disgrazia sotto il regime austriaco².

Nel 1813 il Baroni fu ascritto fra gli Accademici Agiati e forse in questa occasione, o poco oltre, egli commissionò il presente

ritratto, come testimoniano sia la missiva sullo scrittoio, vergata *Ex Presidente / Baroni*, sia l'età del ritrattato. Dagli atti accademici risulta che nel 1846 donò all'istituzione roveretana una splendida edizione 'in foglio' delle opere di Virgilio; nel 1847 fu delegato a rappresentare l'Accademia al «Congresso dei Dotti a Venezia»; nella seduta accademica del 9 novembre 1850 si deliberò di collocare il suo ritratto accanto a quelli di altri illustri associati, in segno di gratitudine per i molti volumi che egli lasciò in eredità alla biblioteca degli Agiati³.

Le aspirazioni colte del personaggio, quali traspaiono dalle annotazioni biografiche ora riferite, sono rispecchiate anche in questo dignitoso ritratto che ci presenta il magistrato da poco esonerato dal suo alto incarico di presidente della Corte di Giustizia – titolo che lo accompagnerà per il resto della vita –⁴ alle soglie dell'età adulta, vigoroso nell'aspetto, malgrado l'affiorante obesità non del tutto simulata dall'elegante abito, affabile nell'espressione che rivela quei trat-

ti di umanità e «di egregio ingegno e di core pari», non inferiori alle virtù morali ricordate da Francesco Filos nell'epigrafe tombale. L'iconografia del dipinto si richiama a modelli ritrattistici neoclassici di gusto francesizzante, ben noti nell'ambiente artistico fiorentino, e trova consonanze particolari con l'attività di Benvenuti e Bezzuoli, una ragione di più per attribuire l'opera a Domenico Udine, del quale, inoltre, sono riconoscibili determinati stilemi. Composto in modo essenziale, nitidamente definito nei volumi e con poche note di colore campite negli spazi regolati da un disegno preciso, il ritratto si sottrae a una certa fissità sia nella fervida traduzione fisiognomica, sia nello squarcio paesistico idealizzato che, riecheggiando modelli rinascimentali, conferisce una nota di amenità all'interno borghese, proiettando il ritrattato in una dimensione contemplativa, lontana dalla realtà quotidiana che lo vincola alla propria professione, alla quale ci richiamano gli oggetti sullo scrittoio e i sigilli pendenti sotto la *redingote*. Per-

sona colta, per quel poco che è dato di sapere, il Baroni doveva avere una certa consuetudine con gli artisti, come prova anche una bella litografia di ambiente milanese tra Hayez e Molteni (come mi suggerisce Fernando Mazzocca), che lo ritrae in età avanzata ⁵.

e.m.

Bibliografia: inedito.

¹ Cfr. A. ROSMINI, 1887-1894, I, 1887, n. CCCXVI.

² Nato a Sacco il 17 marzo 1773, fu studente a Innsbruck dove nel 1793 organizzò un *club* giacobino con l'amico Francesco Filos che ne scrisse nelle sue *Memorie e confessioni di me stesso*, (ed. a cura di B. Emert, Rovereto 1924, pp. 13, 15, 16, 20, 84). Laureato a Pavia il 13 aprile 1796, tra il 1801 e il 1804 esercitò l'avvocatura a Rovereto; nel 1804 fu nominato procuratore sostituto fiscale per conto del governo austriaco, quindi nel 1808, sotto la dominazione bavarese, promosso a consigliere fiscale della corona a Trento. Concorse ad organizzare il dipartimento dell'Alto Adige e dopo l'annessione di questi territori al Regno d'Italia (1 settembre 1810) fu nominato prima giudice e poi presidente della Corte di Giustizia di Trento (21 gennaio 1812). Col ritorno del territorio trentino sotto la dominazione austriaca nel 1813 non venne più riammesso ai pubblici impieghi, essendosi rifiutato di intervenire al *Te Deum*. Visse in seguito sempre a Trento esercitando privatamente la professione di avvocato. Morì nel 1850 e per il suo monumento funebre il Filos dettò l'epitaffio in cui fra l'altro commemorava, dell'amico, le doti d'ingegno, di cultura, di rettitudine morale (cfr. *ibidem*, p. 119; A. ZIEGER, *I Franchi Muratori del Trentino*, Trento 1925, pp. 220-221).

³ Cfr. AA.VV., 1901, pp. 98, 217, 540; E. LUTTERI, 1850, pp. 45, 59-60.

⁴ Cfr. "Messaggiere Tirolese", n. 104 (27.12.1836), p. 4.

⁵ Pubblicato da A. ZIEGER, *op. cit.* p. 117, senza indicazioni circa l'autore e l'ubicazione.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Il profeta Giona, 1832 ca.

affresco strappato ed applicato su tela, cm. 186x183

Bolzano, Museo Civico

Provenienza: Bolzano, cimitero monumentale (distrutto)

Il tondo con il profeta Giona che sta per essere inghiottito da un'enorme, mostruosa balena dalla bocca spalancata, decorava la volta della XIV stazione della Via Crucis, la prima ad essere affrescata dal Craffonara ancora entro il 1832. Il tondo però venne terminato l'anno successivo, nel corso del secondo, fondamentale, cantiere bolzanino dell'artista.

Rispetto alla relativa complessità delle stazioni, l'affresco di Giona, profeta tradizionalmente legato alla morte/resurrezione di

Cristo, e pertanto spesso messo in relazione con la Deposizione nel sepolcro, si basa sulla semplice contrapposizione tra la figura del profeta, dal volto intenso, caratterizzato, e la voragine di vuoto infinito in cui sta per essere risucchiato, cui doveva conferire evidenza particolare la curvatura ormai perduta della volta.

s.s.p.

Bibliografia: N. RASMO, 1972, pp. 67-70.



GIUSEPPE CRAFTONARA

Gesù e le donne di Gerusalemme, 1833

Affresco strappato e applicato su tela, cm 213 x 170 ca.

Bolzano, Museo Civico

Provenienza: Bolzano, cimitero monumentale (distrutto)

La rappresentazione dell'ottava stazione della Via Crucis è ambientata presso una porta cittadina che si apre, con un massiccio arco a tutto sesto, sulla salita verso il Golgota.

Il Cristo, gravato dal peso della Croce, incalzato da presso da due soldati, si volge a consolare una donna piangente che stringe a sé una fanciulla. Nelle due bellissime figure si riconoscono i ritratti della bolzanina Giulia Liebenner e della figlia Virginia. Altre donne dolenti si stanno avvicinando.

Dell'affresco esiste il bozzetto; non si conosce invece la raffigurazione della volta corrispondente, mentre nelle vele i principati erano rappresentati come colonne di fuoco.

Il Craffonara sceglie per una delle più accorate stazioni della

Via Crucis, *Cristo che consola le donne di Gerusalemme*, una rappresentazione ritmata su figure e sentimenti diversi: sulla sinistra i soldati, esecutori indifferenti di una violenza a loro estranea; al centro Cristo che soffre con e per l'umanità; quindi la donna che si asciuga le lacrime e la bimba, tenera, che cerca rifugio tra le sue braccia.

Non è un racconto di violenza perché la promessa della Resurrezione si avverte, quasi palpabile, nel profilo purissimo della madre consolata.

Il Craffonara si dimostra qui fine interprete di sentimenti, capace di coglierne il senso senza scadere in pietismi, senza indulgere nell'enfasi. Il serrarsi dello sfondo, tratteggiato per linee essenziali, intorno alle figure, evita che il pathos sottile della

rappresentazione si disperda in rivoli minori.

Oltre alla furiosa polemica contemporanea all'esecuzione del ciclo e ampiamente riportata nel testo dello Stolzenburg, gli affreschi vengono ricordati dallo Zaniboni (1913) e dal Rasmò (1972) che ne promise lo stacco nel 1943 e ne curò la sistemazione su telaio nel 1946. Il recente restauro (1991) che ha corretto alcune stuccature poco accorte e fissato la pellicola pittorica, ha inoltre confermato la qualità tecnica dell'intervento ad affresco del Craffonara.

s.s.p.

Bibliografia: RASMO, 1972, pp. 67-69, 78. Si veda inoltre il testo di Stolzenburg in questo stesso volume.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Gesù deposto dalla Croce, 1833

Affresco strappato e applicato su tela, cm 250 x 170 ca.

Bolzano, Museo Civico

Provenienza: Bolzano, cimitero monumentale (distrutto)

Della Stazione XIII della Via Crucis, completata in origine dal profeta Simeone nella volta e da cherubini - teste d'angelo con doppie ali e fiammella sul capo - nei pennacchi esistono il bozzetto e la replica per l'oratorio di Santa Croce in Riva.

Una copia della serie degli affreschi bolzanini è inoltre conservata ad Imst, ad opera dello Psenner che, pur attendendosi, con poche varianti, alla composizione del Craffonara, vi trasferisce la propria durezza di disegno.

L'affresco bolzanino della Deposizione della Croce è nettamente costruito per due piani orizzontali. Nella fascia superiore, contro un cielo nuvoloso squarciato da raggi gialli che indicano la presenza divina, il centro della composizione è scandito dalla croce cui si appog-

gia la scala servita per deporre Cristo e da cui pende, dimenticato, un lenzuolo. Nel fondo si perde un paesaggio collinoso che serve da stacco/raccordo con il gruppo compatto della Deposizione. Su di esso un grande silenzio, un dolore gelato senza urlo o parola: S. Giovanni si copre il viso con la mano sinistra; la Maddalena si dirige a braccia aperte verso il Cristo, ma senza un fruscio; la Madonna siede, lo sguardo rivolto al cielo, le braccia inerti, abbandonate. Alle sue spalle l'assiste una donna.

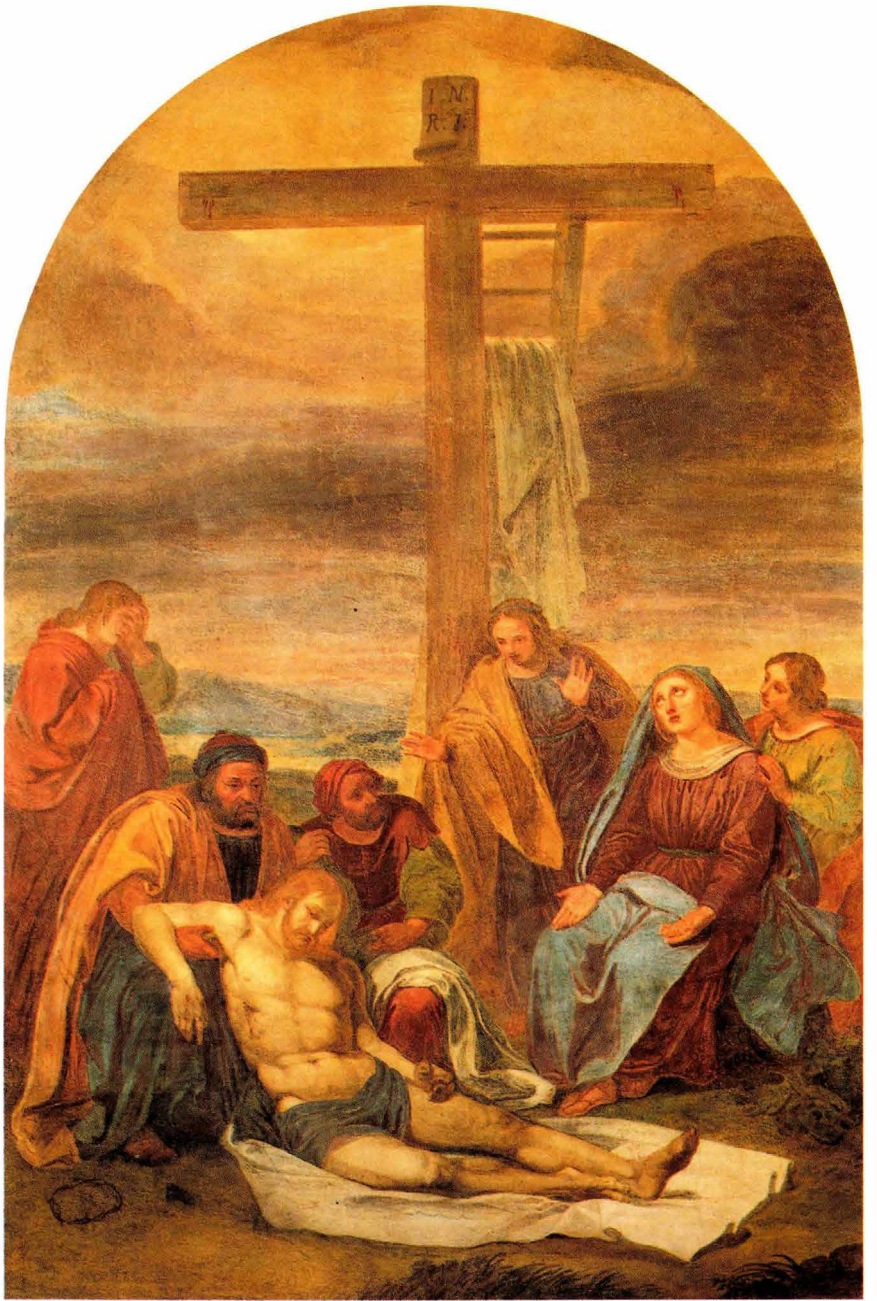
Il corpo di Cristo, appoggiato al sudario, è sostenuto dal Nicodemo e da Giuseppe d'Arimatea, anch'essi silenti. Accanto, sul prato, la corona di spine. La composizione che - per quanto densa di personaggi - non appare mai troppo ridondante o affolla-

ta, rafforza il proprio equilibrio di masse con un accorto rimando di toni e colori: il rosso e il verde delle vesti di S. Giovanni si ripropone nel personaggio inginocchiato alle spalle del Cristo e ancora nella donna che assiste Maria; nella Maddalena e nella Madonna si ripete il viola della veste, mentre il giallo del manto della Maddalena fa eco al manto del Nicodemo. Il blu della veste di quest'ultimo è il blu della veste di Cristo.

Al Craffonara riesce, dunque un apparato compositivo che, nell'assoluta semplicità delle scelte, si riscatta da ogni banalità.

s.s.p.

Bibliografia: RASMO, 1972, pp. 67-69, 78. Si veda inoltre il testo di Stolzenburg in questo stesso volume e Walde, Mahlknecht, Vötter, 1991.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Profilo femminile, 1830 c.

Matita su carta, cm 30,5 x 24,5

Trento, Museo Provinciale d'Arte

L'immagine è il bozzetto preparatorio per la figura femminile che si asciuga il pianto, nella IV stazione della Via Crucis per il Camposanto di Bolzano.

Il soggetto rappresentato è probabilmente Giulia Liebener, la madre di Virginia che figura ritratta al suo fianco nella medesima stazione della Via Crucis.

Eseguito con tratto sicuro, rifinito con decisione nei lineamenti precisi del volto, pur nel suo carattere di studio preparatorio appare già come ritratto compiuto secondo i moduli della ritrattistica romantica.

m.b.

Bibliografia: inedito.



GIUSEPPE CRAFFONARA

Ritratto di Virginia Liebener, 1834

Olio su tela, cm 45 x 37

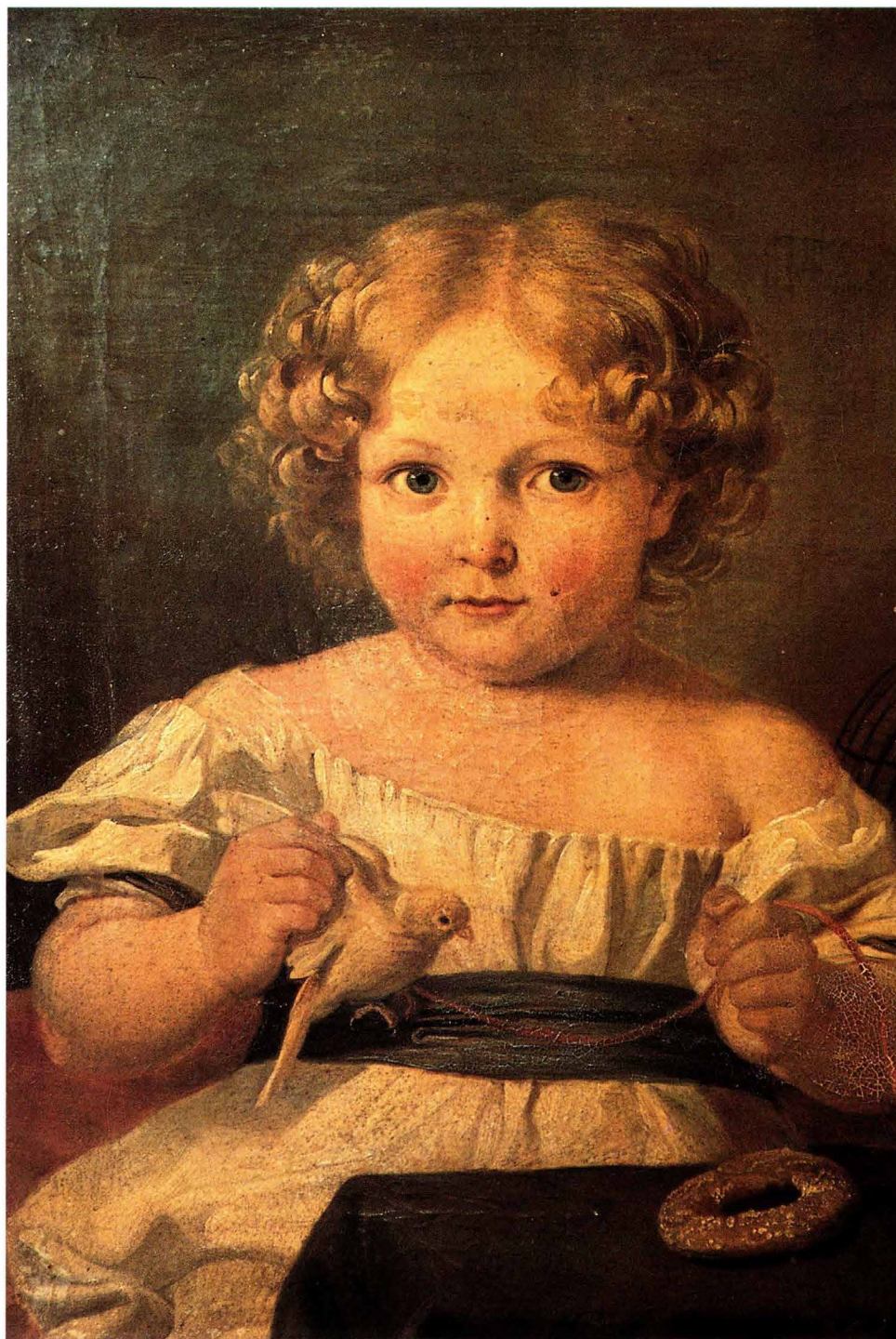
Linz, coll. privata

La bambina viene rappresentata in primo piano mentre, con gentilezza tiene in mano, legato ad una cordicella, l'uccellino appena tolto dalla gabbia spalancata al suo fianco.

La cura posta nella resa dei dettagli: il grazioso vestito con le maniche a sbuffo, trattenuto in vita dal nastro marrone, la coroncina appoggiata sul tavolo, e la capigliatura trattata con delicatezza nei graziosi riccioli che contornano l'ovale del volto, caratterizzano questo ritratto per la naturalezza e vivacità espressiva dell'immagine come uno dei migliori dipinti del Craffonara.

m.b.

Bibliografia: HOHENHAUER (1954) 1969, pp. 201-212; BOTTERI 1989, p. 86.



GIUSTINIANO DEGLI AVANCINI

(Levico 1807-1843)

Il Pittore nel suo studio, 1830 ca.

Olio su tela, cm 95,5 x 118

Trento, Museo Provinciale d'Arte Moderna e Contemporanea

Il pittore, al centro del quadro, indica alla donna che gli sta a fianco, la tela raffigurante un ritratto a tutta figura, che il personaggio seduto osserva con attenzione. Più indietro un'altra persona guarda con interesse verso l'opera servendosi di un monocolo.

Il bel ritratto di gruppo ricorda la formazione veneta del pittore presso il Demin e, in particolare il dipinto di Lucio Fabris «Ritratto dei Genitori» del 1832, per la perspicacia narrativa e la sottile indagine psico-

logica nei personaggi, evidenziata dalla varietà degli atteggiamenti che rivela una nuova attenzione per la «realità di natura». (G. Pavanello 1991, p. 175).

Il dipinto ben si inserisce nella ritrattistica veneta dell'epoca, «in cui si registrano alcuni degli esiti più persuasivi della pittura di quegli anni» (G. Pavanello, 1991, p. 172).

m.b.

Bibliografia: ORADINI, in BOTTERI, CINELLI, MAZZOCCA 1987, p. 253; BELLI in A.A.V.V., 1990, p. 145.



GIUSTINIANO DEGLI AVANCINI

(Levico 1807 - 1843)

Il levita di Efraim davanti al cadavere della consorte, 1840 ca.

Olio su tela, cm 114 x 130

Trento, Museo Provinciale d'Arte

Tratto dal libro dei Giudici dell'Antico Testamento, il tema racconta la morte della concubina del levita di Efraim in seguito alla violenza da lei subita durante tutta una notte. La vicenda ben si presta ad una tipica rappresentazione romantica e alla sua traslazione sulla tela del pittore, così come fece anche Francesco Hayez. L'Avancini recupera alla lettera le parole del brano biblico quando la donna, bussando all'alba alla porta del marito, cade «distesa alla porta di casa, con le mani sulla soglia».

La composizione si basa sul gioco regolare degli assi orizzontali e verticali, correttamente inseriti nel quadro attraverso la linearità e semplicità delle archi-

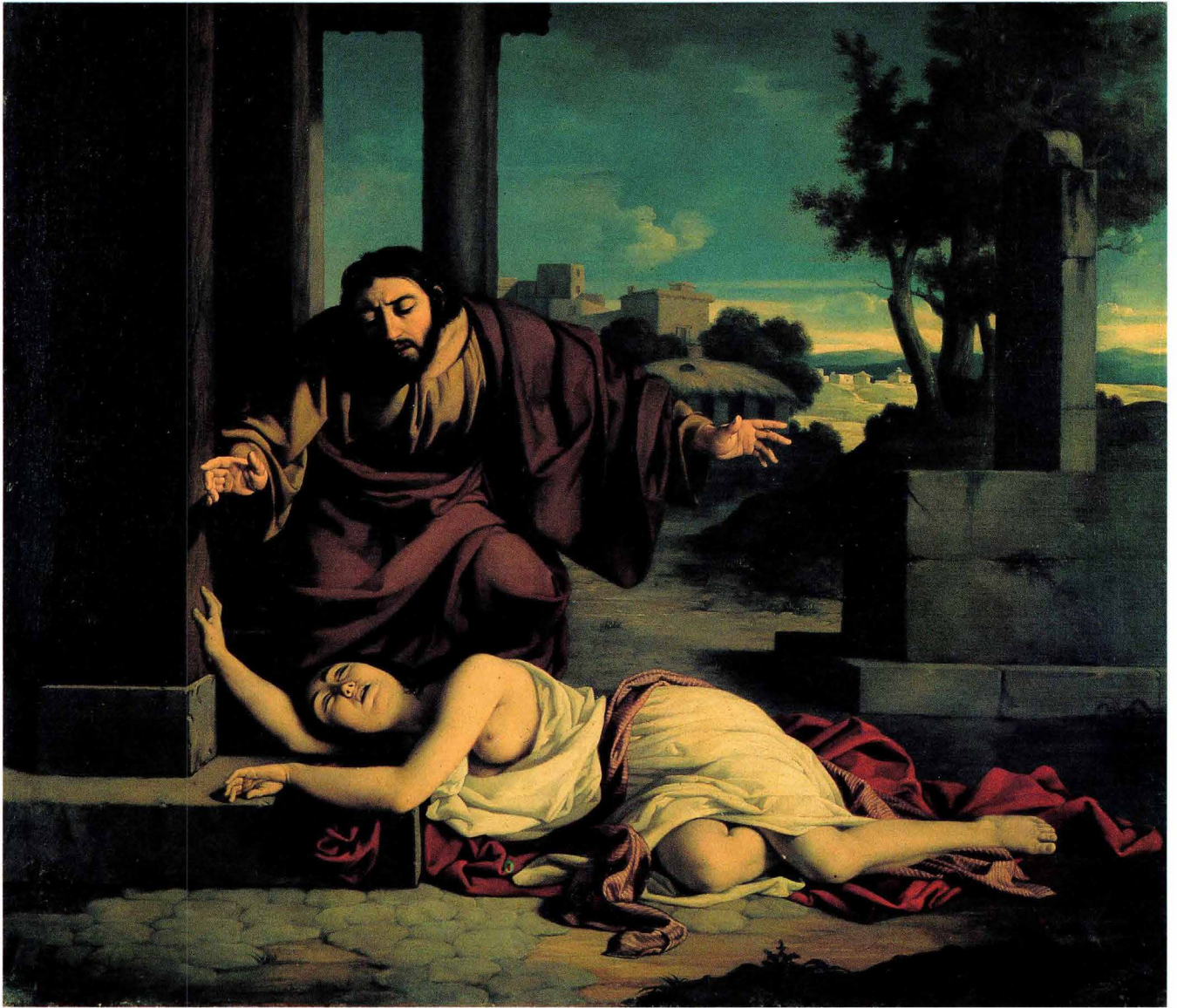
tetture dipinte: la soglia di casa, la fontana e gli edifici in lontananza. Se anche il paesaggio è risolto formalmente sulla semplificazione delle linee intersecatesi, per cui l'albero sul margine sinistro dell'opera segue inerte la verticalità del braccio della fontana e le colline dello sfondo sono quasi ridotte a segni orizzontali appena mossi, al centro del dipinto sono ben orchestrate le due figure, strutturate anch'esse sul medesimo gioco di linee. La donna giace distesa sulla nuda terra con la parte superiore del corpo sul gradino di casa, la mano sinistra che pare aggrapparsi e graffiare la soglia, gli occhi e la bocca socchiusi in un ultimo spasmo di vita e un'estre-

ma richiesta d'aiuto. Le vesti le scoprono parte delle membra, a testimonianza della violenza subita. Accanto a lei il marito manifesta la sua incredulità e il suo dolore nel gesto enfaticizzato delle braccia aperte.

Secondo Nicolò Rasmò, la tela venne esposta nel 1840 a Venezia, presumibilmente in occasione dell'annuale mostra dell'Accademia, dove fu vista e lodata dal Selvatico.

s.s.p.

Bibliografia: THIEME - BECKER 1908, *ad vocem*; S. WEBER (1933) 1977, p. 22; RASMO 1980, pp. 189-191 (con completa bibliografia precedente); BELLÌ, in A.A.V.V., 1990, p. 45.



APPENDICE DOCUMENTARIA

DOCUMENTO N. 1

«Io sottoscritto attesto che il Sign. Giuseppe Craffonara di Riva di Trento, viene da me diretto nell'arte del disegno e pittura, attesto ancora di trovare nel medesimo tutte quelle disposizioni che possano assicurarne un felicissimo avanzamento in sì bell'arte, e sono buoni costumi talento ed assiduità grandissima nello studio, che appena giorno lo vedo pronto al suo lavoro fino al tramontar del medesimo, e da quelle cose che in pochi mesi ha potuto fare in questa Città mi assicurano del suo rapido avanzamento. Mancano soltanto al mede[si]mo degli sussidi per poter vivere, e far quelle spese più necessarie per avanzar negli studi dell'[l']arte intrapresa.

Tutto questo lo attesto di buona fede stimolato dalla verità ed autorizzato dalle sopracitate qualità che sono nel giovane.
Roma, 18 aprile 1817.

Andrea Pozzi Pitt.re Accad.mico di S. Luca
e Cattedratico di disegno nelle Pubbliche
Pontifice Scuole di S. Apollinare
Antonio Canova affermo quanto sopra».

Trento, Archivio Museo Provinciale d'Arte

DOCUMENTO N. 2

«ATTESTAZIONE. Avendo occasione di spesso vedere le produzioni in pittura del Signor Giuseppe Craffonara di Riva di Trento, non posso non restar sorpreso del suo rapidissimo avanzamento nell'arte. L'esattissima copia della Deposizione della Croce di Nostro Signor Gesù Cristo, ricavata dal quadro dipinto dall'immortale Raffaele, che esiste nella galleria Borghese, dal medesimo si fedelmente copiata, e nel disegno, e nello stile delle pieghe, e nel colore, basterebbe a formare il più grandi elogi del Signor Craffonara; ma una mezza figurina rappresentante la Vergine ed una Saffo intera di grandezza quasi il vero dimostrano ad evidenza come ha saputo scegliere il buono stile dell'arte insegnatoci dai grandi maestri. Non posso passare sotto silenzio come il medesimo, alla virtù

dell'arte aggiunga anche le virtù morali, ed il buon costume, mi basterà dire che non conosce che lo studio, ed è così morigerato, e ben fondato nella soda pietà, che ne è l'ammirazione di tutti. E di più direi se fossi certo di non offendere la sua modestia. Quanto fin qui ho detto è la lode della sola verità senza alterazione alcuna o troppa prevenzione per il medesimo, ma per conoscenza e giustizia del merito.

Roma 10 aprile 1819.

Andrea Pozzi
pittore accademico di San Luca m.p.
Antonio Canova m.p.»

Trento, Archivio Museo Provinciale d'Arte

DOCUMENTO N. 3

«Noi presidenti e soci dell'Accademia di Pittura e di Scultura in Verona, ben certi che Voi, egregio pittore Giuseppe Craffonara, coi pregi che singolarmente Vi adornano gioverete agli studi e contribuirete al decoro di questa Accademia, abbiamo concordemente determinato di incriver-Vi fra i nostri soci onorari perpetui e Ve ne diamo la presente solenne testimonianza

Nell'Assemblea generale del 24 aprile 1819.
Per la Commissione dell'Accademia
Benedetto Del Bene secr. perp.»

Trento, Archivio Museo Provinciale d'Arte

DOCUMENTO N. 4

«Al mio stimatissimo discepolo
Sig. Giuseppe Craffonara, professore di pittura.

Avendo io testè vedute le due tavole esposte a Riva nel palazzo del nobile sig. Formenti, da Lei mio sign. discepolo, tanto maestrevolmente dipinte a Roma, rappresentanti una la gloria del martire San Vigilio e l'altra Maria con in braccio il

Redentore, mi sento obbligato a congratularmi con Lei di queste due belle opere, alle quali se io volessi rendere la debita lode, non la finirei più. Ma siccome poco io sono nelle arti belle, così ad alcune parti solo mi fermo. Dirò dunque che il soggetto è ben disposto nelle figure, che ben dato è il lume e ben condotto e serrato il chiaroscuro: dirò che la giustezza del disegno, la vivezza del colorito e la nobiltà de' caratteri risultano da per tutto... Anche le vesti, il panneggiamento ed il coro angelico, portante su in gloria S. Vigilio sono, con tanti accessori, degni di ammirazione. A dir poi tutto in breve: opere degne in tutte parti del pittore. Se il Tiziano rese conto al modo la sua dimora Cadore, e Canova la sua villetta Possagno, Riva non disgraddirà di noverare tra i suoi figli prediletti il celebre pittore Giuseppe Craffonara. Così la patria si ricompensa di quello che dà. Tali essendo queste due pitture anche presso i sommi intenditori, grande onore ne verrà al pittore e alla patria dal collocarle nella nostra chiesa. Si compiaccia Ella pertanto, egregio mio sig. Discepolo, di gradire queste mie lodi, dettate dal vero, e dalla stima che faccio dell'esimio suo pennello, e mi creda, quale mi dichiaro Riva, 10 settembre 1825 Suo amico sincero

Pietro Canella»

«Messaggere Tirolese», n. 78 del 30.9.1825

DOCUMENTO N. 5

«Sentite le disposizioni di voler aggradire la Città del comune desiderio di approntare dipinta in tela una Pala rappresentante B.V. Assunta in Cielo coi dodici Apostoli astanti, e coi relativi freggi secondo l'arte, per l'altare Maggiore di questa Ven.ble Chiesa Arcipretale, di piedi 18 d'altezza e 12 di larghezza, per l'anno 1828, posta in Riva. Le significhino, che incontrando sempre dopo esposta il commune aggradimento, verrà questa col mezzo di offerte da raccogliersi compensata con Zecchini cento effettivi, non compreso però il porto da Roma, nè il Dazio chi vi potesse esser (...)»

Trento, Archivio Museo Provinciale d'Arte

DOCUMENTO N. 6

Copia/Stima degli oggetti rinvenuti nello studio Craffonara Giuseppe

- 1 Un quadro rappresentante la Discesa dello Spirito Santo; non dal tutto finito, alto piedi di Vienna 8 on. 6 largo p: 5 [600 fl. C.M.].
- 2 Quadro della SS. Trinità; dipinto per metà; alto p. 8 on. 6 largo p. 5 [250 fl. C.M.].

- 3 Quadro della Vergine col Bambino e due angeli in adorazione; non finito; alto p. 5 on. 6, largo p. 3 on. 8 [150 fl. C.M.].
- 4 Quadro dell'Annunziazione, ben finito, alto p. 3 on. 8, largo p. 4 on. 8 [400 fl. C.M.].
- 5 N. 14 Stazioni della Via Crucis di Bolzano, abbozzati, alti p. 1. on. 1, larghi on. 9 [168 fl. C.M.].
- 6 N. 27 Accademie disegnate [40 fl. C.M.].
- 7 Cartone della Vergine N. 3 alto uguale [10 fl. C.M.].
- 8 Cartone dell'Assunta nella parrocchia di Riva, alto p. 3, largo p. 1. on. 1 [12 fl. C.M.].
- 9 Cartone di una Madonna con Bambino, alto p. 3. on. 9, largo p. 2 on. 8 [15 fl. C.M.].
- 10 Cartone dell'Annunziata N. 4, non finito alto uguale [4 fl. C.M.].
- 11 Disegno del quadro N. 4 [8 fl. C.M.].
- 12 Disegno del quadro N. 2 [6 fl. C.M.].
- 13 N. 3 Cartoni a contorno, S. Cecilia, Davide etc. [4 fl. C.M.].
- 14 N. 2 Cartoni dall'antico, figura grande al vero [2 fl. C.M.].
- 15 N. 14 Bozzetti ad olio di vari soggetti [120 fl. C.M.].
- 16 N. 37 Bozzetti ad olio inferiori [144 fl. C.M.].
- 17 N. 26 Teste grandi al vero, segnate [280 fl. C.M.].
- 18 N. 26 Teste più piccole segnate [140 fl. C.M.].
- 19 N. 9 Teste inferiori [9 fl. C.M.].
- 20 N. 27 Studj di estremità ad olio [14 fl. C.M.].
- 21 Un quadro della Vergine col Bambino, copia di Raffaello, alto p. 2 on. 2, lar. p. 2 on. 8 [50 fl. C.M.].
- 22 Un quadro rappresentante una Ebe, alto p. 2 on. 6, largo p. 2 [60 fl. C.M.].
- 23 Un quadro ben finito - riposo in Egitto, alto p. 1 on. 7, lar. p. 1 on. 2 [150 fl. C.M.].
- 24 Un quadro - Sacra famiglia, non finito, alto p. 1 on. 7, lar. 1 on. 2 [50 fl. C.M.].
- 25 Ritratto.
- 26 N. 12 Cartoni grandi delle stazioni di Bolzano, Via Crucis, alti p. 7 on. 8, larghi p. 5 [450 fl. C.M.].
- 27 N. 12 Cartoni di Profeti grandi, alti p. 5, larghi p. 5 [100 fl. C.M.].
- 28 Quadro dell'Annunziazione dipinto per metà, alt. p. 8, lar. [p.] 5 o[n]. 2 [150 fl. C.M.].
- 29 Quadro venduto.
- 30 N. 40 Accademie disegnate in carta tinta [55 fl. C.M.].
- 31 N. 35 Accademie inferiori [20 fl. C.M.].
- 32 Cartella di Studj vari [12 fl. C.M.].
- 33 Cartella di schizzi varj [15 fl. C.M.].
- 34 Diversi luccidi, e disegni dagli antichi [8 fl. C.M.].
- 35 N. 5 Cartoni di diversi quadri profani, e sacri, alti p. 3 circa [20 fl. C.M.].
- 36 Disegno della Sacra Famiglia N. 24 [10 fl. C.M.].

- 37 N. 14 Cartelle contenenti li studj per le stazioni della Via Crucis, e Profetti [40 fl. C.M.].
- 38 N. 3 Catelle di studj di varj quadri [18 fl. C.M.].
- 39 N. 5 Teste colossali dipinte segnate [80 fl. C.M.].
- 40 N. 2 Abbozzetti tratti da Raffaello, e Tisi de' Garofalo [16 fl. C.M.].
- 41 Un quadro tratto da Raffaello, L'Elidoro, alto p. 1 on. 6, largo [p.] 2 [20 fl. C.M.].
- 42 N. 10 libri di studi, e varj pensieri pittorici [20 fl. C.M.].
- 43 Una cartella di studj simili [6 fl. C.M.].
- 44 N. 2 Abbozzi tratti da Raffaello - Abramo - Mosè, alti p. 1 onc. 1, larghi [p.] 1: [onc.] 6 [30 fl. C.M.].
- 45 Cartone rotondo di un soffitto rappresentante Apollo e diversi genietti, alto p. 8, grandi al vero [20 fl. C.M.].
- 46 Cartone d'un soffitto rap. l'Esaltazione di S. Croce, con molte figure grandi al vero, alto p. 12, lar. 8 circa [40 fl. C.M.].
- 47 Cartone a contorno rotondo d'un soffitto, S. Bartolomeo in gloria, con figure grandi al vero simile al Apollo [10 fl. C.M.].
- 48 La Basilica di S. Giovanni divisa in 17 fascicoli di 8 tavole per ciascuno a contorno incise, contenenti tutto ciò vi è di preggiabile in essa Basilica [50 fl. C.M.].
- * [zwischen Nr. 39 u. 40] N. 14 Profetti - quadretti, allegoria alla sud.^a Via Crucis, alti on. 9, larghi on. 9 [84 fl. C.M.].
- 49 Un fascicolo grande con incisioni - Seneca e Socrate bicipite trovato da SS. il Principe della Pace nella scavazione della sua Villa [4 fl. C.M.].
- 50 N. 12 Fascicoli cioè giornali di belle arti, ossia pubblicazioni mensuali delle migliori opere degli artisti moderni [12 fl. C.M.].
- 51 La gran cavalcata di Carlo V., e Clemente VII del prusassors [Brusassors ?], tavole 8 a contorno incise in rame [4 fl. C.M.].
- 52 Trattato della pittura di Leonardo da Vinci V: Grande [4 fl. C.M.].
- 53 Dante Volumi 3 con cento tavole incise in rame [12 fl. C.M.].

Innsbruck, Stadtarchiv

DOCUMENTO N. 7

- 1 Quadro istoriato contenente i ritratti dell'intera famiglia Malacarne.
- 2 Una Madonna per il sudetto.
- 3 S. Giovanni Nepomuceno colla Madonna per S. C.^{te} Giov. Formenti di Riva.

- 4 Una Madonna di Foligno, Copia di Raff.^{lo} per un Inglese.
- 5 La Sibilla del Dominichino, Copia per il sudetto.
- 6 Le Vestali, quadro istoriato.
- 7 Un soggetto del Dante.
- 8 Quattro quadretti per S.E. il Sig. Conte de Chotek.
- 9 Una Saffo per il Sig. Consigl. de Dordi di Milano.
- 10 Una Madonna per il sudetto.
- 11 Un soggetto mitologico per la moglie di S.E. l'Ambasciatore d'Austria.
- 12 La Deposizione della Croce, Copia di Raff.^{lo}, esistente nel Museo d'Innsbruck.
- 13 Un ritratto di S.E. il Cardinale de Gregori.
- 14 La Madonna del Cardellino, Copia di Raff.^{lo}.
- 15 Una Madonna per S.E. il Sig. Conte de Chotek.
- 16 La medesima copia par Berlino.
- 17 Una pietà con figure al vero.
- 18 Una Madonna per il Conte Mancini di Trento.
- 19 Una Madonna col Bambino per il Sig. de Vilas di Roveredo.
- 20 Una Madonna grande al vero per Salorno.
- 21 Una S.^a Catterina colla Madonna ed angeli, quadro grande, esistente nella Chiesa dei Cappuccini in Roveredo.
- 22 Quadro di S. Catterina esistente nella Chiesa del S.C. Martini a Calliane [!].
- 23 Una Madonna col Bambino per il S. Canonico Craffonara di Bressanone.
- 24 Un riposo in Egitto per il S. C.^{te} Padulli di Milano.
- 25 Un quadro con figure collosali, l'Assunzione di Maria Vergine per Riva.
- 26 L'Addolorata col Cristo morto per la Parocchia di Riva.

I sopracitati quadri, come pure altri ritratti, che si crede inutile il mentovarli, per chi servirono, furono eseguiti in Roma.

- 27 Un aspetto a fresco in Roveredo nel Tempio del fu S. Bridi.
- 28 Una Madonna col Bambino per il medesimo.
- 29 S. Vigilio in gloria per la Valle di Giudicarie.
- 30 Una piccola Madonna per il S. Mayerle di Bolzano.
- 31 S. Francesco e S. Antonio, mezze figure pel Convento de' Francescani a Riva.
- 32 Una piccola Madonna col Bambino per Monsignore Eberle a Bolzano.
- 33 S. Giorgio per il Maggiore Eberle, fratello del sudetto.
- 34 Tre mezze figure S. Luigi, S. Valentino, e S. Filippo Neri per l'oratorio di Ala e [?] Roveredo.
- 35 S. Cecilia per il Delegato B. de Dipauli a Verona.
- 36 Una Concezione per i Francescani di Riva.
- 37 Due mezze figure Cristo colla croce, e Mad. addolorata per il S. Bettini a Roveredo.

- 38 La Presentazione di M.V. in tempio in piccolo per la Chiesa di Mori.
 39 S. B[artolo]meo a fresco, nella Chiesa di Fravezzo [!].
 40 Una Madonna col Bambino a fresco nella propria casa a Riva.
 41 Un soffitto a fresco al vero, cioè l'Esaltazione di S. Croce in Riva.
 42 Tre quadretti, la Deposizione della Croce, la Crocifissione, e Cristo posto nel Sepolcro, per Riva.
 43 S. Davide, S. Cecilia, e l'immagine del Santissimo a fresco in Riva.
 44 Dodici quadri a fresco in Bolzano, la via Crucis, con dodici Profeti sul soffitto./: suddetti quadri furono eseguiti in Tirolo:/ Le opere rimaste dopo la sua morte, sbazzate, non compite, e compite si potranno rilevare dall'Inventario.».

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

DOCUMENTO N. 8

«Bolzano, li 12 gennaio 1832
 Avanti

Il Sign.^{re} Podestà Fran.^{co} Mages, il rever. Monsignor Preposito parrocchiale D. Luigi Dalpiaz presente il Sig.^{re} Giuseppe Craffonara.

Avendosi tanto i muri di cinta, quanto le Edicole di questo Cimitero finalmente a dovere stabiliti, e rassodati, in maniera da non lasciar più temere alcuna fenditura, è abbassamento, fù nella sessione dei 19 9bre a. p. N. 928, aderendo all'unanimo desiderio della fabbricaria ecclesiastica e secolare di questa parrocchia, non che della intera popolazione, stabilito che vengano senza altra dilazione dipinte le Stazioni nel med. Cimitero, e ciò se sia possibile, per mezzo del Pittore Craffonara, il qual lavoro potrasse ora tanto più sicuramente eseguire, in quanto la parete sulla quale verrà dipinta, sarà per la maggior solidità fortificata con un nuovo muro a mattoni.

In conseguenza di tal risoluzione si prese parola col Sig.^{re} Gius.^e Craffonara, il quale dichiarò, di voler pingere a fresco le 14 Stazioni, e due altre rappresentazioni relative alla passione, non che l'interno delle Edicole stesse contro una bonificazione di 25 Zecchini con tavola e quartiere franchi, oppure di soli 30 Zecchini per ciascuna.

L'inclito I. R. Capitanato Circolare di qui si degnò con venerato Decreto dei 30 9bre 1831 N. 10550/1613 di graziosamente placidare questa proposiz.^e ed in coerenza di ciò fù stipolato il seguente

CONTRATTO

I.mo Il Sig.^{re} Pittore Craffonara si obbliga di pingere le 16

stazioni di questo Cimitero, cioè 14 rappresentanti la solita Via Crucis colle tre cadute, e le altre due con quadri relativi alla passione. Riguardo al dettagliato soggetto delle ultime due verrà in seguito di concerto col Sig.^{re} Pittore fissato il necessario.

II.do. Ogni pittura avrà la larghezza di cinque piedi ed un pollice, e l'altezza di sette piedi e sette pollici inclusivamente la rotondità superiore parallela alla volta delle Edicole.

III.zo. Sarà a carico del Sig.^{re} Pittore il dipingere tanto il resto della parete, quanto la volta, e l'interno dei pilastri delle 16 edicole con ornati, ed allegorie bibliche adattate al soggetto, la qualità delle quali, non chè del colorito vengono rimessi al buon gusto del Pittore, solo si stabilisce chè in ognuna delle 16 Stazioni debba venir la croce di grandezza conveniente, ed il numero corrente delle stazioni stesse.

IV.to. Il Sig.^{re} Pittore si obbliga di terminare entro quattro anni la pittura delle 16 Edicole in maniera che nell'anno 1835 tutte siano finite, e se non li fosse possibile di principare ancora nell'imminente stagione dell'anno corrente, egli promette non ostante di compire l'opera intera nel succennato anno 1835.

V.to. La quantità necessaria di buona calce e sabbia, le armature, manuale, ed i lavori di muratore saranno forniti a spesa della Chiesa parrocchiale.

VI.to. Per la descritta pittura delle 16 stazioni ed Edicole bonifica la Chiesa parrocchiale al Sig.^{re} Pittore quattrocento ottanta zecchini in ispecie, cioè trenta pezzi per cadauna.

VII.mo. Il Sig.^{re} Pittore garantisce per la durata e vivacità del colorito durante un anno intiero in forza di venerato Decreto circolare dei 11 Mag.o 1831 N. 1285, dopo qual epoca egli sarà liberato da ulterior garanzia.

VIII.mo. Il pagamento avrà luogo durante il corso del lavoro nella specificata moneta a richiesta del Sig.^{re} Pittore, ed in proporzione dell'eseguito lavoro.

Fatto, letto ed in presenza di due testimoni sottoscritto.

Mages Podestà
 Giuseppe Craffonara
 Aloys Dal Piaz Probst
 Giacomo Bonaparte testimonio
 Paolo Bonomi testimonio

V.I.R. Giudizio Distrettuale di Riva certifica autografa la soprascritta firma del Sig.^{re} Giuseppe Craffonara Pittore di questa città, e vere del pari le firme dei testimoni Giacomo Bonaparte e Paolo Bonomi.

Riva li 17 Gennajo 1832

Gramatica»

Trento, Archivio Museo Provinciale d'Arte

BIBLIOGRAFIA

- 1812
«Giornale del Dipartimento dell'Arno», n. 128 (24 ottobre 1812).
- 1816
«Gazzetta di Firenze», n. 83 (11 luglio 1816).
G.B. NICCOLINI *Elogio di Andrea Orcagna*, Firenze 1816.
- 1817
[O. COLZI], *Descrizione dell'I.e e R.e Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze 1817, ed. bilingue italiano-francese.
Description de 1. et R. Académie des Beaux Arts de Florence, Firenze 1817; 2^a ed. accresciuta 1827: 3^a e 4^a ed. accresciute, 1836 e 1842: 7^a ed. 1847; 8^a ed. accresciuta, 1850.
- 1819
«Münchner Allgemeine Zeitung», n. 124 (25 luglio 1819).
- 1820
«Bothe von Tirol» n. 66 (17 agosto 1820).
«Diario di Roma», n. 1 (3 gennaio 1820).
G.A. GUATTANI, *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'Appartamento Borgia del Vaticano, disegnati ed incisi a contorno da Giuseppe Craffonara, pittore tirolese, e brevemente descritti da G. A. Guattani*, Roma 1820, 2^a ed. 1845; 3^a ed. 1853.
- Raccolta di Quadri antichi, esistente in Roma presso Giovanni Maldura, pittore de paesi, abitante in via della Vittoria Nr. 54*, Roma 1820.
- F. MÜLLER, *Nachrichten aus Italien. Rom.* in «Kunstblatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände», (16 ottobre 1820).
- J.D. PASSAVANT, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in der Toscana. Zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom*, Heidelberg 1820.
- 1821
«Bothe von Tirol» n. 12 (2 agosto 1821)
«Bothe von Tirol» n. 63 (6 agosto 1821).
«Diario di Roma» n. 10 (8 marzo 1821).
- 1822
«Bothe von Tirol» n. 5 (22 aprile 1822)
S. SIEPI, *Descrizione Topologico-istorico della città di Perugia esposto nell'anno 1822*, vol.1, Perugia 1822.
Gran Ducato di Toscana, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 21 (8 febbraio 1822).
- 1823
M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.
- 1825
P. CANELLA, *Su due quadri del Craffonara* - Lettera, in «Il Messaggiere Tirolese» (30 settembre 1825).
L. MARCHESANI, *Letteratura patria*, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 83 (18 ottobre 1825).
- 1826
Der Tempel der Tonkunst im Bridischen Garten vor der Stadt Rovereto in «Bothe von Tirol» n. 80 (5 ottobre 1826) p. 320, n. 81 (8 ottobre 1826).
B.G. STOFFELLA, *Il Tempietto dell'armonia nel giardino suburbano del sig. Bridi*, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 62 (4 agosto 1826), n. 63 (8 agosto 1826).
- 1827
G. BELTRAMI, *Inscriptiones pro aedicula musicae sacra in suburbano Bridiorum* (in Bridi 1827).
G. BRIDI, *Brevi notizie intorno ai più celebri compositori di musica e cenni sullo stato del canto italiano*, Rovereto 1827.
Notizie intorno al quadro «Madonna del Velo» ordinato al Craffonara da Vincenzo de' Mancini, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 17 (27 febbraio 1827).
L. DE' POMPEATI, *Sul giardino del signor Giuseppe Bridi di Rovereto - Ode*, in: Bridi 1827.
G.B. STOFFELLA, *Belle Arti*, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 17 (27 febbraio 1827).

A.C., *Appendice di storia e letteratura patria*, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 16 (7 dicembre 1827).

1828

Guida della città di Firenze e i suoi contorni, Firenze 1828.

L'interprete Veronese ossia Guida per l'anno 1828, Verona 1828.

1829

Das Stipendienwesen in Tirol und Vorarlberg mit Ende des Verwaltungsjahres 1827 bis 1828. Von einem Freunde der Studierenden, in: *Beiträge zur Geschichte, Statistik, Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg* (a cura dei soci del Ferdinandeum von Mersi, von Pfandner und Röggel) vol. 5, Innsbruck 1829, pp. 230-270 (continuazione nel vol. 6, Innsbruck 1830).

V. GASPERINI, *Una mappa del Giardino Bridi*, Rovereto 1829.

E. PISTOLESI, *Il Vaticano descritto ed illustrato, con disegni a contorni diretti dal pittore Camillo Guerra*, voll. 1-7, Roma 1829; vol. 8, Roma 1830.

1830

«Diario di Roma» n. 44 (2 giugno 1830).

«Giornale di Belle Arti»

J. VON LEMMEN, *Tyrolisches Künstlerlexikon*, Innsbruck 1830.

1831

[H. VON GLAUSEN], *Verzeichnis der Gemälde, welche in den Sälen des Ferdinandeums auf der k.k. Universität zu Innsbruck aufgestellt sind, nebst einem Verzeichnis der Künstler, die sie verfertigten*, Innsbruck 1831 (Innsbruck, TLMF, W 5513 nr. 6).

1831-1834 ca.

D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi* (1831-

1834 ca.), edizione a cura di G. Biadego, Verona 1891.

1833

Der neue Friedhof in Bozen, in «Bothe von Tirol», n. 75 (19 settembre 1833).

F. MARCHESANI, *Pittura* in «Il Messaggiere Tirolese». n. 88 (1 novembre 1833).

1834

B. WEBER, *Noch ein Wort über den Gottesacker in Bozen*, in «Bothe von Tirol», n. 94 (24 novembre 1834); n. 95 (27 novembre 1836); n. 96 (1 dicembre 1836).

1834-1837 ca.

S. CONSOLATI, *Pittori, Scultori, Architetti*, Trento, Biblioteca Comunale, ms. 2111 (1834-1837 ca.).

1835

Album aus Tirol. Eine Sammlung von Ansichten, Trachten und Bildern aus dem Volksleben Tirols, durchaus nach Original-Zeichnungen lithographirt in 31 Blättern mit erklärendem Texte, Innsbruck s.a. (1835); copia a Vienna: ÖNB (numero di inventario 21.J.30).

F. MARSILLI, *Del Craffonara e dei suoi critici*, in «Il Messaggiere Tirolese» n. 2 (6 gennaio 1835).

S. CONSOLATI, *Guida della città di Trento* (1835), Trento, Biblioteca Comunale, ms. 2111 (pubbl. da G.B. Emert, 1939).

M. MISSIRINI, *Der Schild des Achilles*, in «Neue Zeitschrift des Ferdinandeums» I, Innsbruck, pp. 67-118.

1836

G. NAGLER, voce *Craffonara*, in *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, vol. III, München 1836 (ristampa: Linz 1904).

F. TSCHISCHKA, *Kunst und Alterthum in*

dem österreichischen Kaiserstaate, Wien 1836.

G. PINAMONTI, *Trento, sue vicinanze, industria, commercio e costumi de' Trentini*, Trento 1836.

1837

«Il Messaggiere Tirolese» n. 66 (18 agosto 1837), (senza titolo).

R. GRASSI, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni*, 2 voll., Pisa 1835-1838.

Kunst, in «Bothe von Tirol», n. 27 (1837).

Kunstnotiz, in «Bothe von Tirol», n. 38 (1837).

[G.] T. [ELANI], *Belle Arti*, in «Il Messaggiere Tirolese», p. 31 (18 aprile 1837).

1838

L. MARCHESANI, *Giuseppe Craffonara* in «Il Messaggiere Tirolese», nn. 5-6 (16-19 gennaio 1838).

B. WEBER, *Das Land Tirol. Ein Handbuch für Reisende*, vol. II (Südtirol, Innsbruck), Innsbruck 1838.

1839

L.A. BARUFFALDI, *Una visita alla Via Crucis dipinta a fresco nel Camposanto di Bolzano dal fu professore G. Craffonara*, in «Il Messaggiere Tirolese» nn. 3-5 (8, 12, 15 giugno 1839).

L.A. BARUFFALDI, *Sulla tomba del professore di pittura Giuseppe Craffonara*, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 50 (21 giugno 1839).

1842

F. FANTOZZI, *Nuova Guida, ovvero descrizione storico - artistico - critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842, rist. 1856.

1843

A. BIANCHINI, *Del purismo nelle arti*, Roma (1843).

- A.C., La Vergine addolorata. *Nuovo dipinto del sig. Domenico Udine roveretano*, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 76 (23 settembre 1843).
- 1844
I. PUECHER-PASSAVALLI, *Viaggio da Desenzano a Trento*, Milano 1844.
- 1847
G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni* (Venezia) vol. 47 (1847), s.v. *Musei di Roma*.
J.J. STAFFLER, *Das deutsche Tirol und Vorarlberg topographisch*, vol.II, Innsbruck 1847.
- 1848
Kurze Beschreibung des tirolisch-vorarlbergischen Museums Ferdinandeum in Innsbruck, Innsbruck s.a. (1848). (Innsbruck TLMF, W 5513 Nr. 1).
- 1849
B. WEBER, *Die Stadt Bozen und ihre Umgebungen*, Bolzano 1849.
- 1850
E. LUTTERI, *Fasti dell'I.R. Accademia di scienze e lettere in Rovereto*, Rovereto 1850, (estr. dalle *Appendici* de «Il Messaggiere Tirolese»; rist. anast. in *Atti 1826-1883; imperial regia Accademia roveretana*, a cura dell'Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1983).
E. LUTTERI, *Estratto del protocollo della tornata dell'I.R. Accademia Roveretana dei 9 novembre 1850*, Rovereto 1850, (estr. dalle *Appendici* de «Il Messaggiere Tirolese»); rist. anast. in *Atti 1826-1883; imperial regia Accademia roveretana*, a cura dell'Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1983).
J. GALVAGNI, *Domenico Udine-Nanni roveretano*, in «Il Messaggiere Tirolese», n. 149 (12 dicembre 1850).
- B. GIOVANELLI, *Trento città d'Italia per origine, per lingua, e per costumi*. Trento 1810-1850.
Kunstnotiz, in «Innsbrucker Zeitung», 1850.
- 1852
A. PERINI, *Statistica del Trentino* 2 voll. Trento 1852.
- 1853
B. WEBER, *Koch in Rom*, 1829. *Aus dem Lechthal in Tirol gebürtig* (1847), in: B. WEBER, *Charakterbilder*, Frankfurt/M. 1853.
Pubblica tornata dell'I.R. Accademia Roveretana dei XXIII dicembre MDCCCLII, a cura di E. Lutteri, Rovereto 1853; rist. anast. in *Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati*, Rovereto 1983.
- 1854
Atti dell'Imp. regia Accademia di Lettere e Scienze degli Agiati in Rovereto nell'anno 104 dalla sua fondazione, a cura di F. Lutteri, Rovereto 1854; rist. anast. in *Atti 1826-1883; imperial regia Accademia roveretana*, a cura dell'Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1983.
- 1855
Anonimo, *Scritti inediti di Antonio Rosmini*, in «La Sapienza. Rivista di Filosofia e di Lettere» VII (1855).
- 1856
I. GALVAGNI, (a cura di) *Florilegio scient.-stor.-lett. del Tirolo Italiano*, Padova 1856.
- 1857
L. BONIFORTI, *Il Lago Maggiore e Dintorni*, Milano 1857; ristampa S. Giovannini Persiceto (Bologna) 1986.
N. TONEATTI, *Calendario ecclesiastico*, Trento 1857.
- 1858
Voce: *Craffonara* in: von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, vol. III, Wien 1858.
B. GIOVANELLI, *Vita di Alessandro Vittoria: scultore trentino*, accresciuta da Tommaso Gar, 2ª ed., Trento 1858.
- 1860
F.S. BONFIGLI, *Guide to the Studios in Rome with much supplementary information*, Roma 1860.
- 1864
E. OVIDI, *Scritti del Cavaliere prof. Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo Risorgimento fino alla sua decadenza*, Roma 1864.
Descrizione degli oggetti d'arte della reale Accademia delle Belle Arti di Firenze, Firenze 1864.
- 1869
A. WOLF, *Graf Carl Chotek, 1763-1868, geheimer Rath und Oberstburggraf von Böhmen. Ein Lebensbild*, Prag 1869.
- 1872
N. TONEATTI, *Saggio d'illustrazione del Duomo di Trento*, Trento 1872.
- 1873
C. MASINI, *Vita del Commendatore Carlo Arienti, pittore storico di S.M. Il Re d'Italia*, Bologna 1873.
- 1875
G.B. CRAVERI, *Guida della città di Riva e de' suoi dintorni*, Salò 1875.
V. DE-VIT, *Il Lago Maggiore, Stresa e le isole Borromee - Vite degli uomini illustri dello stesso Lago*, vol. I, 2, Prato 1875 (ristampa: 1967).
- 1876
G. BELTRAMI, *Prospetto dei fatti più importanti relativi alla Chiesa Roveretana*, Rovereto 1876.

- 1878
Die Sammlungen im Landes-Museum (Ferdinandeum) zu Innsbruck, Innsbruck 1878 (Innsbruck, TLMF, W 5513 Nr. 5).
- 1879
 F. AMBROSI, *Profili di una storia degli scrittori e artisti trentini*, Borgo 1879.
- L[UTTEROTTI], *Graf Benedikt von Giovanelli*, in «Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg», 3. Folge, 23. (1879).
- 1880
 F. PAOLI, *Della vita di Antonio Rosmini*, vol. I, Torino 1880 (=Paoli 1880 I).
- F. PAOLI, *Antonio Rosmini e la sua prosapia*, Rovereto 1880 (=Paoli 1880 II).
- 1881
 L. A. BARUFFALDI, *La Inviolata - Chiesa Municipale di Riva di Trento*, Riva del Garda 1881.
- F. PUECHER, *Vita di Suor Gioseffa Margherita Rosmini, fondatrice e prima superiora della Casa delle Figlie della Carità di Trento*, Milano 1881.
- 1882
 L. A. BARUFFALDI, *Il restauro della cappella municipale di S. Rocco*, Riva del Garda 1882.
- 1883
 F. AMBROSI, *Scrittori ed artisti Trentini*, Trento 1883, 2ª ed. 1894.
- Joseph von Führich's Briefe aus Italien an seine Eltern (1827-1829)*, Freiburg/Br. 1883.
- 1884
 M. OERIBAUER, *Führer für Trient - Arco und Umgebung*, Reichenberg 1884.
- F. PAOLI, *Della Vita di Antonio Rosmini*, vol. II (Delle sue virtù), Rovereto 1884.
- 1885
 K. ATZ, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Bolzano 1885; 2ª ed. Innsbruck 1909.
- 1886
Führer durch das Tiroler Landesmuseum (Ferdinandeum) in Innsbruck, Innsbruck 1886.
- M. HOWITT, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*, 2 voll. Freiburg im Breisgau 1886.
- 1887
 F. A[MBROSI], *L'indicatore per il forestiere a Trento*, Trento s.d., [1887].
- A. ROSMINI, *Epistolario completo*, 13 voll., Casale Monferrato (AL) 1887-1894.
- 1890
Katalog der Gemälde-Sammlung im Ferdinandeum zu Innsbruck, Innsbruck 1890 (senza n. di pp.) (Innsbruck, TLMF, W 5513 Nr. 4).
- 1891
 O. BRENTARI, *Guida del Trentino. Trentino Orientale. Parte prima: Val d'Adige Inferiore e Valsugana*, 4 voll., Bassano 1891, I.
- 1892
 P. KEPPLER, *Die XIV Stationen des Heiligen Kreuzwegs*, Freiburg/Br. 2ª ed. 1892.
- J. MELLERIO, *La famille Mellerio*, Paris 1892.
- 1894
 A. SPORNBERGER, *Geschichte der Pfarikirche von Bozen*, Bolzano 1894.
- F. AMBROSI, *Scrittori ed artisti Trentini*, 2ª ed., Trento 1894.
- 1895
 A. BUSIRI-VICI, *Sessantacinque anni delle scuole di Belle Arti della insigne e pontificia Accademia denominata San Luca*, Roma 1895.
- 1898
 H. SCHMOELZER, *Kunsttopographisches aus Süd-Tyrol*, in «Mitteilungen der k.k. Central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler», N. F. Jg. 24, (1898).
- 1899
 K. ATZ, *Die christliche Kunst in Wort und Bild oder praktisches Handbuch zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler, mit mancherlei Fingerzeigen bei Restaurierungen und neuen Werken*, 3ª ed. Regensburg 1899.
- 1900
 O. BRENTARI, *Guida del Trentino*, vol. III (Val de Sarca e Chiese), Bassano del Grappa 1900.
- G. DE SANCTIS, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900.
- D. VON SCHÖNHERR, *Malerei und Plastik in Tirol und Vorarlberg*, in Michael Mayer (a cura), *David von Schönherr's Gesammelte Schriften*, Innsbruck 1900.
- A. STEFANI, *Documenti e memorie intorno alla chiesa arcipretale di S. Marco in Rovereto*, Rovereto 1900.
- 1901
 G. BONOLA (a cura), *Carteggio fra Alessandro Manzoni e Antonio Rosmini*, Milano 1901.
- AA.VV., *L'I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto*, Rovereto 1901.
- P. MARMOTTON, *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, Paris 1901.
- 1902
 Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus, *Gemälde in Oel und Tempera von Meistern des XV-XVIII Jahrhunderts. Da-*

- bei die Collection des Herrn Franz Jäger (Berlin) sowie die aus 41 Gemälden bestehende Sammlung eines Süddeutschen Kunstfreundes (numero di catalogo 1311; asta del 21.10.1902). Berlin 1902.
- E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902.
- 1903
- K. ATZ, ADELGOTT SCHATZ. *Der deutsche Anthail des Bistums Trient*, N.S. vol.I (Das Decanat Bozen), Bolzano 1903.
- L. BARUFFALDI, *Notizie storiche (...) di Riva tridentina*, Riva del Garda 1903, ristampa, Trento 1981.
- Illustrierter Führer durch das Museum Ferdinandeum in Innsbruck*, Innsbruck 1903 (Innsbruck, TLMF, W 5513 Nr. 3).
- J.E. WACKERNELL, *Beda Weber (1798-1858) und die Tirolische Literatur 1800-1840*, Innsbruck 1903.
- P. ZANOLINI, *Memorie storiche sulla chiesa e sugli arcipreti di Riva*, Riva del Garda 1903.
- 1904
- G. K. NAGLER, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Linz, 1904.
- 1905
- G. GALVAGNI, *Il poeta e pittore Giovanni Galvagni*, Riva 1905.
- L. OBERZINER, *S. Vigilio nell'arte*, in AA. VV. *Scritti di storia e d'arte. Per il XV centenario della morte di S. Vigilio vescovo e martire di Trento*, Trento 1905.
- 1907
- H. HAMMER, *Joseph Schöpf (1745-1822). Mit allgemeinen Studien über den Stilwandel der Fresko- und Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrhundert*, in «Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg» 3. Folge, 51. (1907).
- 1908
- K.A. KNELLER, *Geschichte der Kreuzwegandacht von den Anfängen bis zur völligen Ausbildung*, Freiburg im Breisgau (Stimmen aus Maria Laach; Ergänzungsheft, 98).
- 1909
- A. BONOMI, *Cronaca accademica*, in *Atti dell'I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto*, serie 3ª, XV (1909), n. 1.
- [C.T. POSTINGER], *L'Archimede di Domenico Udine pittore roveretano, la Libreria di S. Marco e l'Accademia degli Agiati in Rovereto*, Rovereto 1909.
- E. ZUCHELLI, *L'Archimede di Domenico Udine pittore roveretano, la Libreria di S. Marco e l'Accademia degli Agiati in Rovereto*, in «Rivista Tridentina», IX (1909), n. 1.
- K. ATZ, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909.
- 1912
- Anonimo, *Restaurierung Kirche Santa Croce*, in «Innsbrucker Nachrichten», 98 (30.4.1912).
- Illustrierter Führer durch das Museum Ferdinandeum in Innsbruck*, Innsbruck 1912.
- H. HAMMER, *Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol*, Strassburg 1912.
- 1913
- L[UDWIG] O[BERZINER], *Giuseppe Craffonara*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. 8, Leipzig 1913.
- E.T. TOLOMEI, *Notizie di cultura e d'arte*, in «Archivio per l'Alto Adige», VIII (1913).
- E. ZANIBONI, *Suchmeldung zu Werken Giuseppe Craffonaras*, in «Innsbrucker Nachrichten», n. 97 (29.4.1913).
- E. ZANIBONI, *Sulla vita e sulle opere del pittore rivano Giuseppe Craffonara*, Riva del Garda 1913 (2ª ed. riveduta e corretta, Trento: 1954 - Zaniboni 1954 -; 3ª ed. identica alla precedente, Trento 1977).
- 1914
- G. CRISTOFOLINI, *Notizie di Cultura e d'Arte*, in «Archivio per l'Alto Adige» IX (1914), (= Cristofolini 1914 I).
- G. CRISTOFOLINI, *Comunicazioni*, in «Archivio per l'Alto Adige» IX (1914), (=Cristofolini 1914 II).
- Anonimo, *Zur Errichtung eines Denkmals für Giuseppe Craffonara in der Via Maffei*, in «Innsbrucker Nachrichten» n. 63 (18.3.1914).
- L. SCHIEDERMAIR, (a cura), *Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe*, München, Leipzig 1914.
- E. TOLOMEI, *Memoria dell'Alto Adige in Roma*, in «Archivio per l'Alto Adige», IX (1914).
- E. TOLOMEI, *Memoria dell'Alto Adige in Roma*, In «Archivio per l'Alto Adige», IX (1914).
- H. VON WÖRNDLE, *Josef von Führich's Werke nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie*, Wien 1914.
- 1918
- G.B. PAGANI, *Il Rosmini e gli uomini del suo tempo*, Firenze 1918.
- 1919
- F. WIESER, *Maßnahmen zum Schutze der Kunstdenkmäler in Tirol gegen Kriegsgefahr*, in: P. CLEMEN, *Kunstschutz im Kriege*, Leipzig 1919.
- 1923
- J. SCHEUBER, *Der Kreuzweg unseres Herrn in der Kunst*, München 1923.
- 1926
- R. LUNELLI, *Mozart nel Trentino. II: Fra*

- ammiratori trentini, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», VII (1926).
- A. MOLINARI, *L'arte nei conventi della Provincia francescana di Trento*, in AA.VV. *Contributi alla storia dei frati minori della provincia di Trento*, Trento 1926.
- 1927
- A. BALDESSARI, *Spigolature della storia di Arco*, Arco 1927.
- C. BERTANZA, *Effemeridi rivane*, Riva del Garda 1927.
- 1928
- [J. RINGLER], *Museum Ferdinandeum. Katalog der Gemäldesammlung*, Innsbruck 1928.
- A. ROSSARO, *Antonio Rosmini e la sua Rovereto. Nel centenario della fondazione dell'Istituto della carità*, Rovereto 1928.
- 1930
- O. POLLAK, *Le Guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie*, (a cura) Ludwig Schudt, Wien, Augsburg 1930 (Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom; ristampa: 1971).
- G. CERRINA, *Onoranze di Riva al pittore Giuseppe Craffonara*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» anno XI (1930).
- G. GEROLA, *Artisti trentini all'estero*, Trento 1930.
- 1931
- G. COSTA, *Alcuni cenni su Giustiniano de Avancini, pittore e novelliere*, in : «Studi Trentini di Scienze Storiche», XII (1931).
- G. GENTILE, *Riscontro col sentimento fondamentale del Rosmini*, in: *Filosofia dell'arte*, Milano 1931.
- V. GOLZIO, *La società «amatori e cultori» e l'ambiente artistico nella Roma papale dell'Ottocento*, (Atti del II Congresso Nazionale di Studi Romani), vol. II, Roma 1931.
- A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale* (MCMXV-MCMXVIII), Venezia 1931.
- G. RIZZI, *Passeggiate Trentine*. Trento 1931; ristampa, Milano 1979.
- 1933
- G. CERRINA, *L'arte di Giuseppe Craffonara*, in : «Studi Trentini di Scienze Storiche», 1933.
- D. REDIG DE CAMPOS, *Opere inedite di G.F. Overbeck in Roma*, in «L'Illustrazione Vaticana» IV (1933).
- S. WEBER, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, Trento 1933; 2ª ed. riveduta e ampliata a cura di N. Rasmo, 1977.
- 1934
- Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla R. Calcografia di Roma*, Roma 1934.
- G.A. GADDO, *Le tendenze artistiche di Rosmini*, in «Rivista Rosminiana», 28 (1934), (anche in: Gaddo 1959).
- K.T. HOENIGER, *Die Begräbnisstätte der Welt und Ordensgeistlichkeit auf dem neuen Bozner Friedhof*, in: «Der Schlern» 15 (1934).
- A. ROSMINI, *Scritti autobiografici inediti*, a cura di E. Castelli, Roma (Opere edite e inedite di Antonio Rosmini-Serbatì, I) 1934.
- A. ROSSARO, *Iconografia della Chiesa roveretana*, Rovereto 1934.
- A. ROSSARO, *Giuseppina Margherita Rosmini*, Rovereto 1934.
- A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1934.
- 1935
- G. MARZANI, *Die Entwicklung der nazi-*
renischen Wand- und Deckenmalerei in Tirol, Innsbruck 1935.
- 1937
- S. WEBER, *Le chiese della Val di Non nella storia e nell'arte*, Trento 1937.
- A. ROSSARO, *Guida di Rovereto e dintorni*, Rovereto 1937.
- 1938
- O. VON LUTTEROTTI, *Briefe Joseph Anton Kochs aus Rom an Joseph von Giovanelli in Bozen*, in «Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum» 18, (1938).
- 1939
- G.B. EMERT, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze 1939.
- J. RINGLER, *Udine Domenico*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*, Leipzig 1939, s.v.
- 1940
- M. MATTEOTTI, *L'Addolorata del Craffonara*, 1940.
- 1940-54
- W. und E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, 6 voll., Frankfurt am Main 1940-54.
- 1942
- A. ROSSARO, *Antonio Rosmini nel culto di Rovereto*, Rovereto 1942.
- 1943
- S. WEBER, *Giorgio Fugger a Trento*, in «Strenna Trentina», XXIII (1943).
- 1946
- P. ZAMPETTI, *Mostra della pittura trentina dell'Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Trento), Trento 1946.
- 1947
- L. KRAMAR, *Herkunft und Werk des heimischen Malers Anton Psenner*

- (1791-1866), in «Der Schlern» 21 (1947).
- 1948
R. VON KLEBELSBERG, *Südtiroler Hochschullehrer*, in «Der Schlern» 22 (1948).
- L. KRAMAR, *Zu meinem Aufsatz «Herkunft und Werk des heimischen Malers Anton Psenner (1791-1866)»*, in «Der Schlern», 22 (1948).
- J. RINGLER, *Zum Leben und Werk des heimischen Malers Anton Psenner. Ein Nachtrag*, in «Der Schlern», 22 (1948).
- 1950
G.B. E[MERT], *Opere del Craffonara al Museo nazionale di Trento*, in «Corriere Trentino», 24.6.1950.
- G.B. EMERT, *Del pittore Craffonara: opere e notizie*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» (1950).
- I. FALDI, *Il purismo e Tommaso Minardi*, in «Commentari» I, (1950).
- 1951
Catalogo della 10ª mostra d'arte del Sindacato artisti della Venezia Tridentina, Trento 1951.
- 1952
M. GUIOTTO, *Notiziario d'arte*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» (1952).
- A. HUDAL, *Die österreichische Vatikanbotschaft 1806-1918*, München 1952.
- 1953
C.A. PETRUCCI, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma (1953).
- 1954
Allestita nel Museo Civico la sala «Giuseppe Craffonara», in «L'Adige», 7.10.1954.
- La visita della Sovrintendente alle Antichità delle Tre Venezie - un dono del Museo roveretano a quello rivano*, in «Alto Adige», 18.6.1954.
- Il ritratto commemorativo di Rosmini sarà quello attribuito al Craffonara*, in «Alto Adige», Bolzano 16.9.1954.
- F. HANUS, *Die Preussische Vatikandschaft 1747-1920*, München 1954.
- G. HOHENAUER, *Drei Lebensbilder aus Südtirol. Gottlieb Putz, Johann Baptist Foresti, Leonhard Liebener*, Innsbruck 1954 (Schlern-Schriften Nr. 128).
- G. PUSINERI, recen. a Zaniboni 1954, in: «Charitas», Stresa 1954, (marzo), e voce «A. Rosmini e G. Craffonara» ibidem, (novembre).
- N. RASMO, *Selbstporträts Trentiner und Südtiroler Maler, Jahreskalender der Bozner Sparkasse*, Bolzano 1954.
- E. ZANIBONI, *Giuseppe Craffonara (1790-1837)*, rivisto a cura di R. Maroni, Trento 1954 «Collana artisti trentini, 6», ristampa, Trento 1977.
- 1955
L. SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955.
- 1957
N. IVANOFF, *Leopoldo Cicognara ed il gusto dei primitivi*, in «Critica d'Arte», (1957).
- E. KRAMER, *Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und Baugeschichtliche Untersuchung. Mit Katalog der untersuchten Denkmäler*, Straßburg 1957 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 313).
- P. WOLF, *Die Zeitungspressen von Tirol und Vorarlberg 1814-1860*, Innsbruck 1957.
- A. PETRUCCI, *Le incisioni da Antonio Canova*, catalogo della mostra, Roma, 1957.
- 1958
PADRE ANGELICO DA VERMIGLIO, *Elenco dei quadri esistenti nei conventi della Provincia Tridentina*, in «Atti ufficiali della Provincia Tridentina di Santa Croce dei Frati Minori Cappuccini», IV (1958), n. 1.
- 1959
M. GUIOTTO, *Un decennio di restauri a monumenti ed opere d'arte della Regione Trentino Alto-Adige 1949-1959*, Trento s.d. (1959).
- 1961
A. BUNDSMANN, *Die Entwicklung der politischen Verwaltung in Tirol und Vorarlberg seit Maria Theresia bis 1918*, Dornbirn 1961.
- 1962
G. NICODEMI, *Francesco Hayez*, 2 voll. Milano 1962.
- E. VISCONTI, *La sala della Sagra di Achille*, in «Il Poggio». I (1962).
- G. RADICE, *Antonio Rosmini e il clero ambrosiano. Epistolario*, 3 voll. Milano 1962-64 (Archivio Ambrosiano, XIII-XV).
- B. PASSAMANI, *Saggio inventariale della Collegiata di Arco*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLI (1962).
- 1963
H. HOCHENEGG, *Die Tiroler Kupferstecher. Graphische Kunst in Tirol vom 16 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 1963 (Schlern-Schriften, 227).
- E. PSENNER, *Der Bozner Maler Anton Psenner in der Kunst seiner Zeit*, Innsbruck 1963.
- P. SCHRECKENTHAL, *Beiträge zum Werdegang des Malers Anton Psenner*, in «Der Schlern» 37 (1963).
- 1965
B. PASSAMANI, *Ville del Trentino*, Trento 1965.

- 1967
C. BERGAMASCHI, *Bibliografia Rosminiana*, vol. I (1814-1934), vol. II (1935-1966), Milano 1967.
- R. LUNELLI, *La musica nel Trentino dal XV al XVIII secolo*, 2 voll., Trento 1967.
- G. RADICE, *Annali di Antonio Rosmini Serbati*, 5 voll., Milano (Studi sul pensiero filosofico e religioso dei secoli XIX e XX, 7, 10, 14, 36), 1967-1981.
- I. WOISETSCHLÄGER, *Die Kreuzwegbilder in Steiermark zur Zeit der kirchlichen Reformen des Kaisers Josephs II.*, in «Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark», 58 (1967).
- 1968
N. ECKMANN, *Kleine Geschichte des Kreuzweges. Die Motive und ihre künstlerische Darstellung*, Regensburg 1968.
- N. RASMO, *Guida breve del Museo Civico di Bolzano*, Bolzano 1968, 2ª ed., Bolzano 1980.
- 1969
A.M. CORBO, *Tommaso Minardi e la scuola romana di San Luca*, in «Commentari» 20 (1969).
- G. HOHENAUER, *Leonhard von Liebenauer. Zur 100. Wiederkehr seines Todestages (+ 9.12.1869)*, in «Der Schlern» 43 (1969).
- B. PASSAMANI, *Fatti e monumenti artistici del Sannolago*, in *Il Lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, a cura di A. Frugoni e E. Mariani (Atti del congresso internazionale promosso dall'Ateneo di Salò, Salò - Gardone Riviera - Malcesine, 2 - 4 ottobre 1964), 2 voll., Salò 1969, I.
- 1970
A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, 5 voll., Milano 1970-1974.
- 1971
G. AIRAUDO, *Breve cronistoria del Palazzo Rosmini di Rovereto*, Trento 1971.
- F. MANESCHG, *Karl Chotek und Friedrich Wilczek als Gouverneure von Tirol und Vorarlberg. Ein Beitrag zur Geschichte der Provinz Tirol und Vorarlberg in den Jahren zwischen 1819 und 1837*, Diss. Innsbruck 1971.
- N. RASMO, L. LAMBERTINI, *Mostra dell'incisione Trentina dall'origine ai giorni nostri*, Trento 1971.
- 1972
AA.VV., *Artisti austriaci a Roma*, Roma 1972.
- P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina/Firenze 1972.
- E. EGG, *Kunst in Tirol*, 2 voll., Innsbruck - Wien - München 1970, 1972, II.
- J. GARNES in *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, catalogo della mostra a cura di AA.VV., Roma 1972.
- N. RASMO, *Pitture murali in Alto Adige*, Calliano 1972.
- 1972-1973
W. WAGNER, *Die Rompensionäre der Wiener Akademie der Bildenden Künste 1772-1848. Nach den Quellen im Archiv der Akademie*, in «Römische Historische Mitteilungen», 14 (1972) e 15 (1973).
- E. EGG, *Chronik des Ferdinandeums 1823 bis 1973*, in «Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum», 53 (1973), pp. 5-93.
- 1974
H. TSCHOLL, *Franz Xaver Luschin als Fürstbischof von Trient 1824-34 mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Antonio Rosmini-Serbati*, Tesi, Padova 1974-75.
- 1975
I. COSER, *Guida storico-turistica di Ala e frazioni*, Mori 1975.
- G. ADAMI, *Antonio Rosmini e i martiri ananuesi*, in «Strenna Trentina», LIV (1975).
- O. PANICHI, *Villa di Poggio Imperiale. Lavori di restauro e di riordinamento*, Firenze 1975.
- N. MUMELTER, *Georg Eberle (1787-1855). Ein Feldmarschallleutnant aus Bozen*, in «Der Schlern» 49 (1975).
- N. RASMO, *Pitture murali in Alto Adige*, Bolzano 1975.
- 1976
Epistolario di Maddalena di Canossa (1774-1835), ed. critica di Emilia Dossi, 3 voll., Isola di Liri e Roma 1976-1983.
- B. RITTINGER, *Die Kreuzwegfresken Josef v. Führichs in der Pfarrkirche St. Johann Nepomuk, Wien II., Praterstraße*, Diss. Wien 1976.
- G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.
- E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 10 voll., Paris 1976.
- 1977
E.G. ARMANI, *Basilio Armani. Litografo e Pittore*, in: «Collana Artisti Trentini», Riccardo Maroni (a cura), vol. V, Trento 1977.
- G. METKEN, *Rom, der Kirchenstaat, Italien, Nazarener und Puristen im Klima der Restauration in Die Nazarener*, catalogo della mostra, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt 1977.
- R. TOGNI, *Ambrogio Rosmini - Architetto e Pittore*, in: «Collana Artisti Trentini», Riccardo Maroni (a cura), vol. IV, Trento 1977, (1ª edizione quale monografia singola: Trento 1969).

- D. LEDOUX LEBARD, *Un present de Léon XII à Charles X*, in «Antologia di Belle Arti» 1977.
- N. RASMO, *Pittura romantica nell'Alto Adige*, calendario della Cassa di Risparmio di Bolzano.
- 1978
- U. HIESINGER, *Canova and the frescoes of the Galleria Chiaramonti*, in «The Burlington Magazine» 120 (1978).
- 1979
- B. RITTINGER, *Führichs Wiener Kreuzweg*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 42 (1979), (cfr. Rittinger 1976).
- 1980
- C. BERGAMASCHI, *Catalogo del carteggio edito e inedito di Antonio Rosmini Serbati*, 4 voll., Genova (Studi sul pensiero filosofico e religioso dei secoli XIX e XX, 34, 37) 1980-1983.
- N. RASMO, *Storia dell'arte nell'Alto Adige*, Calliano (Trento) 1980.
- N. RASMO, *Dizionario biografico degli artisti atesini*, Bolzano 1980.
- 1982
- E. EGG, *Klassizisten - Nazarener. Kunst im Oberland 1800-1850*, catalogo della mostra, Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), Landeck (Schloßmuseum), Innsbruck 1982.
- L. DAL PRÀ, *La cappella dei santi Martiri Anauniesi in Palazzo Fugger-Galasso a Trento: appunti storici e artistici*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXII (1982), sez. 2ª, n. 2.
- N. RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento 1982.
- H. SCHINDLER, *Nazarener. Romantischer Geist und Christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1982.
- S. SUSINNO, M.A. SCARPATI (a cura), *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra, 2 voll. Roma 1982.
- 1983
- S. MARINELLI, *Museo di Castelvecchio Verona*, Venezia 1983.
- 1984
- E. EGG (a cura), *Die Tirolische Nation 1790-1820*, catalogo della mostra (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), Innsbruck 1984.
- R. FANTAPPIÈ, *Il bel Prato*, Prato 1983, 2ª ed. riv. e corretta 1984.
- B. PASSAMANI, voce *Giuseppe Craffonara*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1984, vol. 30º.
- AA.VV., *Die Tirolische Nation*, Innsbruck 1984.
- 1985
- MARINA BOTTERI e altri, *Beni Culturali a Riva del Garda. Dipinti Restaurati - Chiesa dell'Inviolata*, catalogo della mostra, (Riva del Garda, Museo Civico), Trento 1985.
- G. DILLON, S. MARINELLI, G. MARINI, *La collezione di stampe antiche*, catalogo della mostra (Verona), Milano 1985.
- A. VALLE, *Rosmini e Rovereto 1834-1835*, Rovereto 1985.
- G. AMMAN, M. SCHEIDER, *Ein Kind ist uns geboren. Ein Sohn ist uns geschenkt*, Innsbruck 1985.
- 1986
- AA.VV. *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, 2 voll., Verona 1986.
- J. NÖSSING - H. NOFLATSCHER (a cura di), *Geschichte Tirols. Zur Ausstellung auf Schloß Tirol*, Bolzano 1986.
- D. VETTORI, S. FERRARI, *Ambrogio Rosmini (1741-1819). Un artista roveretano tra Illuminismo e Restaurazione*, catalogo della mostra, Rovereto 1986.
- 1987
- M. BOTTERI, B. CINELLI, F. MAZZOCCA, *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Trento 1987.
- E. CHINI, *L'arte nelle Giudicarie Esteriori* in A. GORFER (a cura di), *Le Giudicarie Esteriori: Banale, Bleggio, Lomaso. Cultura e storia*, 2 voll., Trento 1987, II.
- A. STOLZENBURG, *Vom Glanz des alten Bozner Friedhofes*, in «Dolomiten», n. 236 (13.10.1987).
- A. VALLE, *La Biblioteca di Casa Rosmini, con ricerche su Antonio Rosmini ed Alessandro Manzoni. Itinerario di un'amicizia*, Rovereto 1987 (Quaderni della Biblioteca Rosminiana Rovereto, 1).
- 1988
- D. CUTAJAR, *Trends and Influences in Maltese Art 1800-1964. Part One: 1800-60*, in: *Malta - The British Colonial Experience 1800-1964*, edited by Mallia Milanes, Malta-La Valletta 1988.
- L. FRANCHINI, *Interessi e attività giovanili di Antonio Rosmini nel campo delle arti del disegno*, in: AA.VV., *La formazione di Antonio Rosmini nella cultura del suo tempo* (Atti del convegno promosso dal Comune di Rovereto e dall'Istituto di Scienze Religiose in Trento, 29-30 maggio 1986), a cura di A. Valle, Brescia 1988.
- S. MARINELLI, *Veronese e Verona*, Verona 1988.
- B. RITTINGER, *Zur Entwicklung der nazarenischen Wandmalerei*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 52 (1988).
- B. SCHLORHAUFER, *Zur Geschichte eines Regionalmuseums der Donaumonarchie im Vormärz. Der Verein des Tiroler Nationalmuseums Ferdinandeum 1823-1848*, Diss. Innsbruck 1988.
- 1989
- M. BOTTERI, *La chiesa di S. Maria*

- Assunta a Riva del Garda*, Trento 1989.
- A. BLÜHM, G. GERKENS (a cura), *Johann Friedrich Overbeck (1789-1869). Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, catalogo della mostra (Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck - Behnhaus), Lübeck 1989.
- O. PANICHI, *Ville della provincia di Firenze*, Milano 1989.
- A. VALLE, *Rosmini e la Confraternita di S. Vigilio*, in «Strenna Trentina», LXVIII (1989).
- A. STOLZENBURG, *Der Rivaner Maler Giuseppe Craffonara (1790-1837) - Notizen zu Leben und Werk; zum Forschungsstand - ein Nachtrag zum 150. Todestag*, in: «Tiroler Heimatblätter» 64 (1989).
- A. VALLE, *Rosmini e il Rosminianesimo nel Trentino*, Rovereto 1989 (Quaderni della Biblioteca Rosminiana Rovereto, 3).
- S. MARINELLI, G. MAZZARIOL, F. MAZZOCCA, *Il Veneto e l'Austria*, Milano-Verona 1989.
- 1990
- AA.VV., *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990.
- C. LIMENTANI VIRDIS, *Willem Key. Un indizio*, in «Verona Illustrata», III 1990.
- B. PIHAN (a cura), *Der Führich-Kreuzweg*, Leutersdorf am Rhein 1990.
- A. STOLZENBURG, *Eine wenig bekannte Mozart-Gedenkstätte im Brixianischen Garten in Rovereto (Trient)* in «Acta Mozartiana. Mitteilungen der deutschen Mozartgesellschaft», 37 (1990), (= Stolzenburg 1990 I).
- A. STOLZENBURG, *Der Maler Giuseppe Craffonara (1790-1837). Zum 200. Geburtstag am 7.9.1990*, in «Ladinia. Sfoi cultural dai Ladins dles Dolomites», XIII (1989), (= Stolzenburg 1990 II).
- A. STOLZENBURG, *Zum 200. Geburtstag des Rivaner Malers Giuseppe Craffonara (1790-1837)* in «Dolomiten», n. 207 v. 8 (9.9.1990) (= Stolzenburg 1990 III).
- 1991
- AA.VV., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Milano 1991.
- AA.VV., *Anton Psenner und seine Zeit*, Bolzano 1991.
- C. MORANDI, *Udine, Domenico*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Milano, II, 1991.
- Manoscritti
- M. BEIKIRCHER, *Verzeichnis der Grabstätten des alten Bozener Friedhofs (mit einzelnen Grabinschriften)*, 10 Mappen, 370 Fotografien, Bozen 1945-47 (Innsbruck, TLMF, FB66476-FB66485; dono del Dr. Hartmann Hinterhuber)
- G. COSTISELLA, *Dell'incisione Mater Dolorosa di P. Fontana su disegno del Craffonara*, Rovereto, Biblioteca Comunale (Inv. Nr. MS78.4. (4)).
- C. FISCHNALER, *Beiträge zu einem Tirolisch-Vorarlbergischen Künstler-Lexikon*, vol. VIII e vol. XIX, Innsbruck, s.d. (Innsbruck, Stadtarchiv).
- A. STOLZENBURG, *Giuseppe Craffonara (1790-1837). Studien zu Leben und Werk (Quellensammlung)*, Magisterarbeit, discussa all'Università di Regensburg, 1988.
- A. ZANDONATI, *Memorie storiche e cronologiche del nro. convento di S. Cattarina di Rovereto dalla sua fondazione sino all'anno 1800, del P. Agostino Zandonati da Rovereto. Continuate poi dal P. Egidio Nicolis di Verona [+1887]*, Trento, Biblioteca dei Cappuccini.

Abbreviazioni

- BT Bothe von Tirol, Innsbruck 1815 e seg.
- CISR Centro Internazionale di Studi Rosminiani [Stresa (Novara)]
- A.S.I.C. Archivio Storico dell'Istituto della Carità [im CISR]

- EC Epistolario completo di Antonio Rosmini-Serbatì, prete roveretano, Bd.I-XIII, Casale Monferrato 1887-1894.
- k.k. kaiserlich königlich (= imperial-regio)
- MT Messaggere Tirolese [= Il Messaggere Tirolese con Privilegio, Rovereto 1815 e seg.]

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1991
Grafiche Artigianelli - Trento

